3 1761 07206 236 7

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/lehrbuchdeseinf00riem

LEHRBUCH

DES

EINFACHEN, DOPPELTEN UND IMITIERENDEN

KONTRAPUNKTS

VON

DR. HUGO RIEMANN,

LEHRER AM KONSERVATORIUM ZU HAMBURG.

Luigi von Kunits.

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1888.

LEHRBUCH

DES

EINFACHEN, DOPPELTEN UND IMITIERENDEN

KONTRAPUNKTS

VON

Dr. HUGO RIEMANN,

LEHRER AM KONSERVATORIUM ZU HAMBURG.

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1888.

LIBRARY
1974
UNIVERSITY OF TORONTO
MT
55
R554

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

UNIVERSITY OF TORONTO
36,032
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

HEINRICH ORDENSTEIN

GEWIDMET.

Luigi von Kunits.

VORREDE.

Man erwarte nicht, in vorliegendem Buche eine weitere Ausführung der Ideen meiner »Neuen Schule der Melodik« zu finden, welche ich s. Z. irriger Weise als »Entwurf einer Lehre des Kontrapunkts« auf dem Titel bezeichnete. Schon während des Druckes jenes Buches, dessen Inhalt lediglich die Lehre von der Figuration und Analyse (also der Harmonielehre zweiter Theil) ist, reiften aber, wie aus der Vorrede meiner »Dynamik und Agogik« zu entnehmen, die hier niedergelegten Gedanken. Die damals mit Recht von Prof. Dr. Bernhard Scholz mir gegebene Warnung, den Kontrapunkt nicht zur harmonischen Figuration werden zu lassen, glaube ich hinreichend beherzigt zu haben; heute bildet thatsächlich die harmonische Figuration in meinem System einen für sich bestehenden, zwischen Harmonie und Kontrapunkt einzuschaltenden

Kursus und die Lehre des Kontrapunkts ist, was sie sein muss: die Lehre von der freien melodischen Erfindung.

So hoffe ich denn nun, allen denen, welche überhaupt meinem System näher getreten sind, eine willkommene Gabe zu bieten — für sie fülle ich eine bisher sehr fühlbare Lücke aus; aber ich hoffe auch durch das veränderte Ansehen, welches die wirkliche Lehre vom Kontrapunkt in meinem System gewinnt, diesem neue Freunde zuzuführen und sie zu überzeugen, dass mir nichts ferner liegt als: Altbewährtes anzuzweifeln und aus Neuerungssucht Neues aufzustellen.

Hamburg, 16. März 1888.

Dr. Hugo Riemann.

INHALT.

Seite

Vorrede V
Inhalt VII
Anweisung für den Gebrauch des Buches VIII

Erstes Kapitel: Der einfache Kontrapunkt . . . . . 1—99
§§ 1. Harmonische und rhythmische Analyse des Cantus firmus. 2. Der zweistimmige Satz Note gegen Note. 3. Der ungleiche Kontrapunkt in längeren Noten (eine Note gegen zwei oder drei). 4. Zwei, drei, vier und sechs Noten gegen eine. 5. Synkopierte Triolen-, Duolen-, Quartolen- und Quintolen-Kontrapunkte. 6. Rhythmisierte Kontrapunkte. 7. Cantus firmus rhythmisiert. 8. Cantus firmus und Kontrapunkt Rhythmen durchführend. 9. Kontrapunkt ganz frei erfunden. 10. Höchste Freiheit: Der Cantus firmus motivisch bunt gestaltet und der Kontrapunkt ohne irgendwelche Einschränkung als Gegensatz dazu erfunden. 11. Dreistimmiger Kontrapunkt. 12. Stimmenvermehrung in Terzenparallelen. 13. Drei- und vierstimmige Kontrapunkte mit freier Benutzung von Terzen- und Sextenparallelen.

Zweites Kapitel: Der doppelte Kontrapunkt . . . . . 100—145
§§ 14. Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave. 15. Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime. 16. Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime. 17. Der doppelte Kontrapunkt in der Sexte und Undezime.

Drittes Kapitel: Der imitierende Kontrapunkt (Kanon) . . . 146—197
§§ 18. Der schlichte Kanon im Einklang und der Oktave. 19. Der schlichte Kanon in der Untersekunde (Oberseptime). 20. Der schlichte Kanon in der Obersekunde (Unterseptime). 21. Der schlichte Kanon in der Unterterz (Obersexte). 22. Der schlichte Kanon in der Oberterz (Oberdezime) und Untersexte. 23. Der schlichte Kanon in der Unterquarte (Oberquinte). 24. Der schlichte Kanon in der Unterquinte (Oberquarte). 25. Gleichzeitige Einführung des Themas in der Gegenbewegung (auch mit Terzverdoppelungen). 26. Der Kanon in der Gegenbewegung (Gegenkanon). 27. Der Kanon in der Verlängerung und in der Verkürzung. 28. Spiegelkanon, Krebskanon und andere Absonderlichkeiten. 29. Der zweistimmige Kanon mit freier dritten und vierten Stimme. 30. Der zweistimmige Kanon zu einem Cantus firmus (Choralkanon), der drei- und mehrstimmige Kanon und Doppelkanon.

Anhang: Cantus firmi zum Kontrapunktieren . . . . . 198—202

Anweisung für den Gebrauch des Buches.

Die dem Buche angehängten »Cantus firmi zum Kontrapunktieren« sind derart zu verwerthen, dass jeder Schüler nur eine kleine Anzahl aus jeder Abtheilung entnimmt, um auf Grund derselben sämtliche Aufgaben der drei Kapitel zu lösen. Er numeriere seine Arbeiten nach Massgabe der einzelnen Paragraphen, als zur 1., 2. etc. bis 82. Aufgabe gehörig; es ist das darum nothwendig, weil später auf die Arbeiten der ersten Paragraphen zurückgegriffen wird, sei es, dass die in denselben gefundenen Kontrapunkte als Cantus firmi benutzt werden sollen, oder dass eine dritte und vierte Stimme hinzugefügt werden soll. Gerade dieses Entwickeln immer neuer Gestaltungen aus demselben Keim halte ich für sehr erspriesslich und die Phantasie nachhaltig anregend, und bitte dringend alle Lehrer, welche mein Buch beim Unterricht benutzen, die Schüler im strengen Anschluss an den Lehrgang arbeiten zu lassen, welcher sämtliche Musterbeispiele aus 7 Cantus firmi entwickelt.

Ehe mit dem Studium des Kontrapunkts begonnen wird, muss nicht allein der schlichte harmonische vierstimmige Satz (nach meinem »Handbuch der Harmonielehre« Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 2. Aufl. 1888) absolviert, sondern auch in der Figuration und Analyse (nach meiner »Neuen Schule der Melodik«, Hamburg, bei J. F. Richter, 1883) eine genügende Routine erzielt sein. Dagegen kann das Wesen der Modulation auch nebenhergehend neben den Kontrapunktübungen studiert werden (nach meiner »Systematischen Modulationslehre« das. 1887). Die Erklärungen der Natur des Rhythmus werden zweckmässig mit dem Musikdiktat verbunden; solange nicht ein speziell von diesem Gesichtspunkte aus abgefasstes Handbuch für das Diktat vorliegt, wird man gut thun an der Hand meiner »Musikalischen Dynamik und Agogik« (Hamburg, bei D. Rahter, 1884) die erforderlichen Übungsbeispiele frei zu erfinden.

I. Kapitel.

Der einfache Kontrapunkt.

§ 1. Harmonische und rhythmische Analyse des Cantus firmus.

Mit dem Wegfall der Bezifferung des Cantus firmus wird dem Schüler ein gut Stück künstlerischer Freiheit gewährt und ein bedeutsamer Schritt nach der Seite des freien Schaffens gethan. Nicht als ob bei den früheren Arbeiten alles vorausbestimmt gewesen wäre: auch sogar innerhalb des vierstimmigen Satzes Note gegen Note mit vorausbestimmten Harmonien*) hatte die Phantasie schon einen erheblichen Spielraum, nämlich hinsichtlich der gefälligen Gestaltung der Melodie und der haltvollen Bassführung innerhalb der allerdings eng gezogenen Grenzen. Der figurierte Satz gegebener Harmonien**) erweiterte die Mittel dieser Gestaltung bereits ganz bedeutend. Nun wird auch die Harmonie freigegeben: freilich nicht ganz; denn bis zu einem gewissen Grade ist die Harmonie stets durch den Cantus firmus vorausbestimmt. Zwar ist es möglich, ein paar Noten in der mannigfaltigsten Weise harmonisch zu begleiten. Je geschlossener, je bestimmter, sinnvoller, bedeutsamer aber ein wenn auch kurzer Cantus firmus sich der Auffassung darstellt, desto gebieterischer wird er auch eine Art der Harmonisierung verlangen, diejenige, welche die ihm eigentlich zukommende, weil einen Theil seines Wesens auch vor Hinzutritt anderer Stimmen ausmachende ist. Es kann daher nichts verkehrteres geben, als zu einem gegebenen Cantus firmus eine grosse Zahl möglichst von einander verschiedener Kontrapunktierungen vom

*) Nach des Verfassers »Handbuch der Harmonielehre« (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 1888; zweite Auflage der »Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre« [1880]).

**) Nach des Verfassers »Neue Schule der Melodik« (Hamburg, bei J. F. Richter, 1883).

Schüler zu verlangen, deren jede den Cantus firmus harmonisch anders deutet; vielmehr muss das Bestreben des Schülers dahin geleitet werden, durch wiederholtes Bessern und Feilen an einer Art der Kontrapunktierung, die er für die richtige, naturgemässe hält, schliesslich statt vieler gleichwerthigen d. h. geringwerthigen eine wirklich gute, vollwerthige Kontrapunktierung zu Stande zu bringen und diese im Weiteren aus der Sphäre der blossen Natürlichkeit und Richtigkeit in die der Kunstmässigkeit und Schönheit emporzuheben.

Freilich jene Lehrer, welche nicht das Studium der Harmonie und die Übungen im Satze vorausbestimmter Harmonien vorausgehen lassen, sondern mit dem zweistimmigen Kontrapunkt die Satzübungen einleiten, können nichts besseres thun, als den Schüler zum suchen und immer wieder suchen anleiten, in der Hoffnung, dass er unter vielem Unrechten auch das Rechte finden werde. Das nicht zu ertötende natürliche Musikgefühl wird gewiss dem begabten Schüler sagen, welche seiner Kontrapunkte gut und welche schlecht sind, auch wenn sie alle der Regel genügen; und wenn bei dem nicht Begabten dieses Gefühl zu schwach ist, sodass er trotz allen Fleisses nicht aus der Stümperei planlosen Herumtappens herauskommt, so ist das ja für die Kunst schliesslich kein Verlust. Soweit indes die Lehre die Fähigkeit hat, auch den minder Begabten soweit zu bringen, dass er richtig, d. h. vernünftig, logisch kontrapunktieren lernt, hat sie auch dazu die Pflicht, sei es auch nicht, um Komponisten zu züchten, sondern nur, um musikalisch urtheilsfähige Hörer und Spieler grosszuziehen. Denn man vergesse doch nur nicht, dass nur ein kleiner Theil derer, welche mit Fleiss und Eifer an das Studium der Theorie herantreten, berufen ist, selbst schaffend die Litteratur zu bereichern, dass aber das Studium der Technik der Komposition auch die unerlässliche Bedingung für die volle Entwickelung des Kunstverständnisses ist. Einen Mozart oder Mendelssohn im Kontrapunkt zu unterweisen, ist leicht: der Genius wird selbst unnatürlichen Fesseln zum Trotz seine Schwingen zu gebrauchen wissen!

Ein scheinbar schwerwiegender Einwurf, den die Anhänger der alten Methode des Kontrapunkts (derjenigen ohne vorgängiges Harmoniestudium) gegen die neue vorbringen, ist,

dass diese die Spontaneïtät der Erfindung behindere und an Stelle der freien Melodiebildung die Figuration gleichviel ob vorausbestimmter oder selbst vorgestellter Harmonien setze. Es würde schwer sein, die neue Methode gegen die alte zu vertheidigen, wenn nicht dieser Einwurf nach zwei Seiten hin Unrecht thäte: er spendet der alten Methode ein Lob, das sie nicht verdient und tadelt die neue über Gebühr. Denn:

1) es ist mehr als zweifelhaft, ob die Satzregeln der alten Methode geeignet sind, spontanes Erfinden zu entwickeln und zu fördern.

2) die neue Methode erschwert dasselbe durchaus nicht mehr als die alte.

ad 1) Die Bestimmungen der alten Lehre über Zulässigkeit oder Unzulässigkeit gewisser Intervallfolgen sind so gut eine Fessel für die freie Erfindung wie die vorgestellten Harmonien der neuen Methode.

ad 2) Die vorgestellten Harmonien sind für die Phantasie ein Halt und Führer, der sie davor behütet, sich ins Chaotische zu verlieren.

Noch eins ist nicht zu vergessen, nämlich dass die alte Methode die einzig mögliche war, so lange die Prinzipien der Harmonie noch nicht erkannt waren. Man vergesse nicht, dass die Lehre des Kontrapunkts, wie sie Fux und noch heute Bellermann lehren, bereits voll entwickelt war, ehe Zarlino (1558) im Dur- und Mollakkord die beiden Hauptfaktoren der Harmonie erkannte, und dass Gesichtspunkte für eine logische Ordnung der Harmoniefolgen zuerst vor 150 Jahren von Rameau aufgesucht wurden und dass nur sehr langsam eine weitere Entwickelung dieser Lehre sich vollzog. Dazu bedenke man ferner, dass die kontrapunktischen Wunderwerke eines Bach oder Händel so gar nicht recht auf den Leisten der alten Lehre passen wollen, während die neue uns mit Staunen erkennen lässt, wie wunderbar klar die unsterblichen Genien jener wie aller anderen grossen Meister das Wesen der Harmonie erkannt oder erschaut hatten und mit einer Freiheit und Ungezwungenheit sich bewegten, die unbegreiflich wäre, wenn sie im Bann der »Gesetze« geschaffen hätten.

Präzisieren wir unseren Standpunkt näher.

Der Schüler hat durch die Jahre langen Übungen im

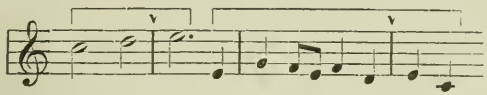
schlichten und figurierten Satze gegebener Harmonien einen Einblick in die Regelmässigkeit, ja man kann sagen grossartige Einfachheit der harmonischen Satzbildung gewonnen, hat die Prinzipien der Tonalität, die Funktionen der Tonika, der Dominanten, der verschiedenen Arten der Dissonanzen, begriffen und nicht nur in seinem Gedächtniss eine Anzahl von Formeln angesammelt, sondern sich für sein eigenes musikalisches Denken in die Formen hineingelebt, innerhalb deren sich erfahrungsmässig die harmonische Entwickelung hält. Er hat auch die rhythmischen Bedingungen mehr oder minder klar begriffen, unter denen eine Schlusswirkung oder eine Modulation u. s. w. zu Stande kommt. Nun wird ihm mit dem Cantus firmus gleichsam der mit wenigen scharfen Linien gezeichnete Umriss eines Bildchens gegeben, das seine Phantasie zu beleben hat. Es ist eine Skizze, ja nur die Hauptfigur ist skizziert; die Aufgabe ist, durch Gegenüberstellung kontrastierender Figuren oder auch nur einer Staffage die Hauptfigur voll zur Geltung zu bringen. Was im Cantus firmus selbst steckt, was er sagt, das soll deutlicher werden durch das, was der Kontrapunkt sagt. Damit ist nicht etwa verlangt, dass der Kontrapunkt sich dem Cantus firmus unterordnen solle; freilich ist aber damit gesagt, dass der Kontrapunkt nicht den Cantus firmus erdrücken soll. Nicht das kann die Aufgabe sein, auf Grund einer gegebenen Stimme (eben des Cantus firmus) eine Melodie zu finden, der gegenüber die gegebene bedeutungs- und inhaltslos erscheint*); vielmehr muss das Bestreben dahin gehen, durch den Kontrapunkt den Cantus firmus bedeutungsvoller werden zu lassen. Der Kontrapunkt soll den Cantus firmus interpretieren. Man untersuche hierauf

*) Allerdings kann auch diese Aufgabe an den Tonkünstler herantreten, nämlich, wenn es gilt einen Ostinato in der mannigfaltigsten Weise zu verkleiden (Chaconne, Passacaglia); doch ist das eben eine besondere Aufgabe, vergleichbar etwa der gleichzeitigen Einführung zweier Hauptthemen: so gut solche kombinierten Themen zusammen erfunden sein müssen, muss auch ein Ostinato darauf angelegt sein, in mehrfacher Weise ausgedeutet zu werden. Kann also der Werth auch solcher Arbeiten nicht in Abrede gestellt werden, so ist doch ohne alle Widerrede die erste Sorge des angehenden Komponisten, dass er lerne, seine eigenen melodischen Ideen richtig zu verstehen und wirkungsvoll mehrstimmig zu behandeln, sie ihrer Individualität nach voll zur Geltung zu bringen.

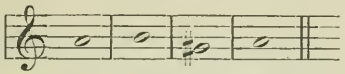
z. B. S. Bachs Fugen: man wird finden, dass nicht einmal in den modulierenden Durchführungen das Thema durch die Kontrapunkte einen anderen Sinn erhält als den, welchen ihm gleich der erste Gegensatz gegeben. Ein Thema, das bald so bald so ausgelegt würde, müsste charakterlos erscheinen. Inwieweit im Detail der Sinn sich spezialisieren kann, werden wir bald genug sehen; aber der Kern, das feste Gerüst, muss bestehen bleiben.

Worin besteht nun dieses Gerüst?

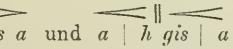
Zweierlei ist gleichzeitig ins Auge zu fassen: Harmonie und Rhythmus, beide zunächst nur ganz im Allgemeinen, im Grossen; d. h. es gilt die Tonart, die Tonalität des Cantus firmus festzustellen, gleichzeitig aber die Lage der rhythmischen Schwerpunkte. Bei kurzen Themen von wenigen Noten kann nicht nur ein Zweifel, sondern wirklich eine Zweiheit der Auffassung möglich sein, z. B. kann der Cantus firmus

1. 

sowohl im Dursinne (c^+) als im Mollsinne (^0e) verstanden werden, während über die durch die Klammern angedeutete rhythmische Gliederung und die Lage der schweren Takte (^{v}) ein Zweifel nicht möglich ist. Umgekehrt würde ein Cantus firmus

2. 

zwar hinsichtlich der Tonart keinen Zweifel lassen (a-Moll, wenigstens sofern man die Vorzeichnung in Rücksicht zieht, sonst freilich auch als a-Dur möglich), die rhythmische Auffassung aber kann schwanken zwischen

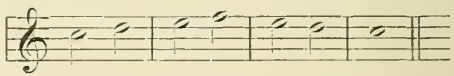


In Fällen solchen Zweifels ist das einzig Richtige, dass der Schüler aus der einen Aufgabe zwei macht, d. h. den zweifach auffassbaren Cantus firmus als zwei verschiedene Canti firmi ansieht, die er getrennt bearbeitet. Eine Vermengung beider ist stets vom Übel und der vollen Abklärung der technischen Routine hinderlich.

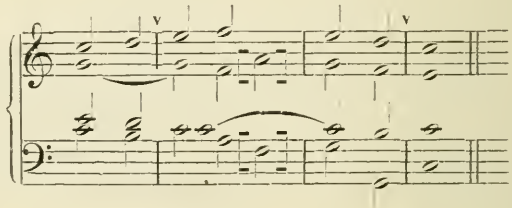
Wir machen also zunächst dem Schüler ein vollständiges Verstehen des Cantus firmus zur Pflicht, in der Überzeugung, dass nur dann eine vernünftige Kontrapunktierung möglich ist. Nur, wenn man den Cantus firmus im Ganzen begriffen hat, d. h. wenn man fühlt (um nicht zu sagen »weiss«), wie er sich harmonisch-rhythmisch oder eigentlich »motivisch« gliedert, kann man eine Gegenstimme schreiben, die sich mit ihm verträgt, ja die seine Bedeutung erschliesst, indem sie selbst sich doch nicht nur als begleitende, sondern als selbständige, aber mit ihm sich zu höherer Einheit verbindende Stimme darstellt. In wiefern damit der Freiheit der Konzeption eine ungebührliche Fessel angelegt würde, wüsste ich nicht; jedenfalls kann die Erfindung sich viel freier entfalten, wenn sie sich des Endziels und der Hauptwendepunkte bewusst ist, als wenn sie sich von Ton zu Ton des Cantus firmus weitertasten muss.

Doch genug der Ausblicke auf die alte Methode; wir wenden uns nunmehr zur Arbeit selbst, wie sie sich im Anschluss an die vorausgegangenen Stufen der Lehre (I. Vierstimmiger Satz Note gegen Note, II. Figuration und Analyse) von selbst versteht.

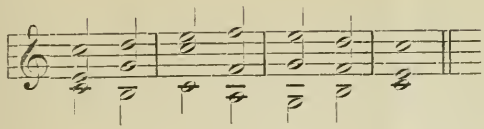
Es sei z. B. der zu bearbeitende Cantus firmus:

3. 

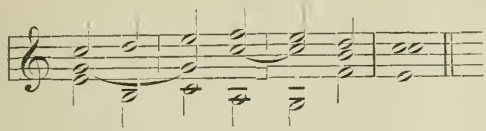
Tonart: *c*-Dur oder *a*-Moll. Wir entscheiden uns für erstere. Rhythmus: zweiter und vierter Takt schwer, d. h. Schlusswirkungen auf das erste *e* und das letzte *c*. (Eine andere Auffassung (1. und 3. Takt schwer) würde gekünstelter erscheinen und mag unberücksichtigt bleiben.) Die schlichte vierstimmige Bearbeitung würde ohne weiteres so ausfallen:

4. 

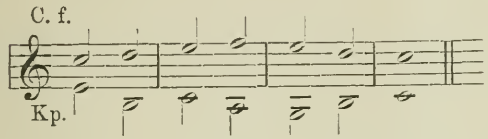
Die dreistimmige:

5. 

oder auch:

6. 

und endlich die zweistimmige:



Zu der vier- und dreistimmigen Bearbeitung ist vorläufig nichts weiter zu bemerken. Ist man sich darüber klar, dass der zweite Takt den ersten Ruhepunkt bilden, die erste Symmetrie abschliessen soll, so ist es selbstverständlich, dass d—e im Sinne der Harmoniefolge g^+—c^+ kontrapunktiert wird; auch die Behandlung des f als 1 der Unterdominante und des e als Sexte der Oberdominante $(\frac{6}{4})$ ist selbstverständlich für den, der seine Harmonieaufgaben nicht ganz gedankenlos gearbeitet hat.

§ 2. Der zweistimmige Satz Note gegen Note.

Wenn wir uns nun zunächst von der vier- und drei- wie von der mehr als vierstimmigen Behandlung wegwenden und uns längere Zeit ausschliesslich auf den zweistimmigen Satz beschränken, so geschieht das darum, weil der dem Cantus firmus nicht widersprechenden, sondern nur seine Bedeutung in helleres Licht setzenden Gegenstimme möglichst freie Bewegung gestattet werden muss. Obgleich eine solche freie Bewegung auch im drei- und vierstimmigen Satze möglich wäre, so ist sie doch, da sie Kreuzung der Stimmen, gelegentlich besonders weite Entfernung u. s. w. benutzen muss, eine viel zu starke Abweichung von dem schlichten Satze, den wir bisher allein geübt haben, als dass wir den Satz mit vier melodisch frei erfundenen

Stimmen direkt an den Satz mit vier stets ihre Lage gegen einander wahrenden und die Harmonien möglichst natürlich verbunden darstellenden anknüpfen könnten. Denn selbst die Figuration einer Stimme oder die abwechselnde und selbst die gleichzeitige mehrerer Stimmen innerhalb dieses schlichten Satzes, ist nur eine Ergänzung der Lehre von der Harmoniebedeutung der Töne (Durchgänge, Wechselnoten, Antizipationen) und gestattet nur innerhalb bescheidener Grenzen eine Entfaltung der melodischen Gestaltungskraft. Das sind die Gründe, weshalb wir — ausgerüstet mit einem sicheren Gefühl für das harmonisch-logische wie für das metrisch-entsprechende (das Symmetrische*) — damit beginnen müssen, der gegebenen Stimme erst eine melodisch frei erfundene (dabei aber natürlich den Anforderungen bezüglich harmonischer Deutlichkeit genügende) Stimme gegenüber zu stellen. Ist darin befriedigende Gewandtheit erzielt, so wird die Hinzufügung einer dritten zu den bereits fertigen zwei Stimmen die nächste Aufgabe sein, weiter die Hinzufügung einer vierten, und die höchste Aufgabe der Schule ist es endlich, mehrere Stimmen gleichzeitig melodisch selbständig als Kontrapunkte eines gegegebenen Cantus firmus zu erfinden.

Eines Irrthums erwehre man sich von Anfang an, nämlich des Wahnes, dass eine Stimme recht gegensätzlich kontrapunktiere, sobald sie sich in steter Gegenbewegung gegen den Cantus firmus befinde; die dadurch entstehende Umkehrung ist vielmehr eine Form der Nachahmung. Zwei Stimmen sind von einander um so mehr verschieden, je weniger eine sich um die andere zu kümmern scheint, d. h. wenn sie weder mit noch gegen einander gehen!

Bezüglich des zweistimmigen Satzes ist zu erinnern, was in der »Neuen Schule der Melodik«, S. 93, über deutliche Vertretung der Harmonien durch zwei Töne gesagt worden ist:

für alle Harmonien sind gute zweistimmige Vertretungen: $\frac{3}{1}, \frac{\text{III}}{\text{V}}, \frac{5}{3}, \frac{\text{I}}{\text{III}}$.

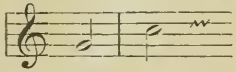
für die natürlichen Septimenakkorde ausserdem: $\frac{7}{3}$ resp. $\frac{\text{III}}{\text{VII}}$, auch wohl $\frac{7}{5}$ $\left(\frac{\text{V}}{\text{VII}}\right)$.

*) Vorausgesetzt, dass auch des Verfassers »Systematische Modulationslehre (Hamburg, bei J. F. Richter, 1887) durchgearbeitet wurde.

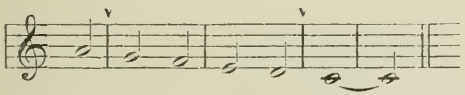
für die Sextakkorde ausserdem: $\frac{6}{1}$, I, $\frac{6}{3}$, $\frac{\text{III}}{\text{VI}}$.

für die kleinen Terznonenakkorde: $\frac{9^>}{3}$, $\frac{\text{III}}{\text{IX}^>}$, $\frac{9^>}{5}$, $\frac{\text{V}}{\text{IX}^>}$.

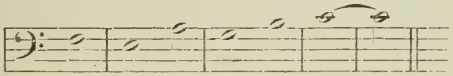
Der Eintritt einer neuen Harmonie muss diese in deutlicher Vertretung bringen. Die altherkömmliche Bestimmung für den zweistimmigen Kontrapunkt, dass Anfang und Schluss den Einklang bringen dürfen oder gar sollen, können wir nicht anerkennen. Allerdings ist der Einklang von guter Wirkung sowohl zu Anfang als zu Ende, ja auch bei Einschnitten (Ruhepunkten, Schlusswirkungen innerhalb des Cantus firmus), wenn er den Grundton, in Moll auch, wenn er die Prim der Tonika trifft. Beginnt dagegen der Cantus firmus mit der Terz, so würde der Anfang im Einklang eine Terzverdoppelung sein, die ganz und gar nicht gut zu heissen wäre; unmöglich kann das Ohr durch ein doppelt gebrachtes *e* darauf vorbereitet werden, dass die Tonart *c*-Dur sein soll: unbedingt wird dann vielmehr der Kontrapunkt *c* oder *g* als Ausgangspunkt nehmen. Beginnt der Cantus firmus eines Durbeispiels mit der Quinte der Tonika, so wird der Kontrapunkt den Grundton nehmen dürfen, obgleich dadurch die sonst gewöhnlich gemiedene Vertretung durch die leere Quinte $\frac{5}{1}$ entsteht. Doch ist auch gegen die Kontrapunktierung mit der Terz nichts einzuwenden. Die so häufigen Anfänge mit dem Dominantgrundton im Auftakt:

8. 

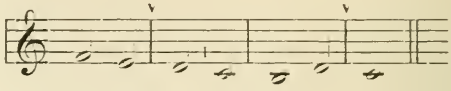
sind damit nicht zu verwechseln; für sie ist Unisono-Kontrapunktierung der Dominante durchaus das natürliche. Wenn auch Anfänge mit anderen Tönen als solchen, die der Tonika angehören, selten sind, so sind sie doch keineswegs ausgeschlossen. Ein Cantus firmus:

9. 

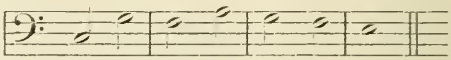
ist ebensowohl im *c*-Dur- als *a*-Moll-Sinne verständlich; im ersteren Falle würde das beginnende *a* natürlich als Terz der Unterdominante verstanden und mit *f* kontrapunktiert werden:

10. 

Für unseren Standpunkt (nach Absolvierung der Harmonielehre und Figuration) ist aber auch der Anfang mit einer Dissonanz auf dem schweren Takttheil keineswegs ausgeschlossen, und ein Cantus firmus:

11. 

unbedenklich so zu kontrapunktieren, dass *f* als Quarte der Tonika erscheint:

12. 

Allgemein kann daher gesagt werden, dass mit den Vertretungen $\frac{3}{1}$ resp. $\frac{\text{III}}{\text{V}}$ und $\frac{5}{3}\left(\frac{\text{I}}{\text{III}}\right)$ als gleichwerthig, wenn auch schwerer zu verstehen und (nur aus diesem Grunde) vorsichtiger und seltener einzuführen sind:

$\frac{4}{1}$ wo die Quarte Vorhalt vor der Terz ist.

$\frac{7}{3}$ wo die grosse Septime Vorhalt vor der Oktave ist.

$\frac{6}{3}$ wo die Sexte Vorhalt vor der Quinte ist.

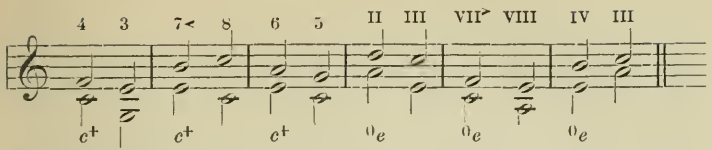
$\frac{\text{II}}{\text{V}}$ wo die Sekunde Vorhalt vor der Terz ist.

$\frac{\text{III}}{\text{VII}}$ wo die grosse Septime Vorhalt vor der Oktave ist.

$\frac{\text{I}}{\text{IV}}$ wo die Quarte Vorhalt vor der Terz ist.

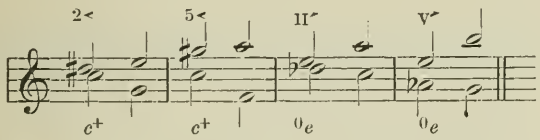
Alle diese Fälle (zu denen noch $\frac{5}{2\ 3}$ und $\frac{\text{III}}{\text{VI}\ \text{V}}$ kommen können) haben das gemeinsame, dass sie sich dem Ohr scheinbar als leere Quinten oder Quarten darstellen, welche nicht nur nach der alten Lehre, sondern auch nach unseren oben aufgestellten Grundsätzen schlechte Harmonievertretungen sind; sie sind auch unzweifelhaft dann schlecht und zurückzuweisen, wenn ihre Auffassung im Sinne von $\frac{5}{1}\left(\frac{\text{I}}{\text{V}}\right)$ nahe liegt, aber durchaus unbedenklich, wo durch den Zusammenhang ihre Auffassung als Dissonanzen verbürgt ist. Es liegt sogar ein ganz eigenartiger Reiz in solchen, im Gewande der Konsonanz auftretenden Dissonanzen:

13.



Auch die übermässige Sekunde kann wegen ihrer Ähnlichkeit mit der kleinen Terz, desgleichen die übermässige Quinte wegen ihrer Ähnlichkeit mit der kleinen Sexte mit Glück die Harmonie zweistimmig vertreten:

14.

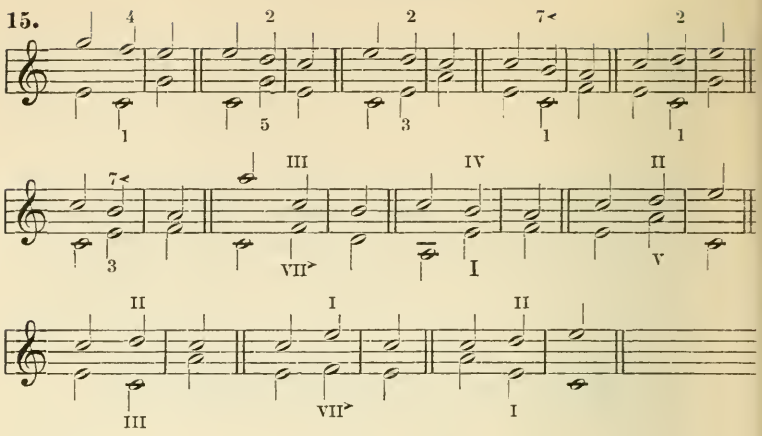


Doch sei dazu nicht gerathen. Es wird nur erwähnt, um vorkommenden Falles das Verständniss zu erschliessen.

Schlechte Vertretungen für den zweistimmigen Satz sind alle sich als grosse Sekunden oder kleine Septimen darstellenden, sowohl die den natürlichen Septimenakkord und grossen Sextakkord repräsentierenden $\frac{7}{1}\left(\frac{\text{I}}{\text{VII}}\right)$ und $\frac{6}{5}\left(\frac{\text{V}}{\text{VI}}\right)$, als die einen Vorhalt bedeutenden $\frac{2}{1}\left(\frac{\text{II}}{\text{III}}\right)$ oder $\frac{3}{2}\left(\frac{\text{I}}{\text{II}}\right)$. Noch schlechter sind kleine Sekunden und grosse Septimen $\left(\frac{7<}{1}, \frac{\text{I}}{\text{VII}<}, \frac{4}{3}\text{ etc.}\right)$.

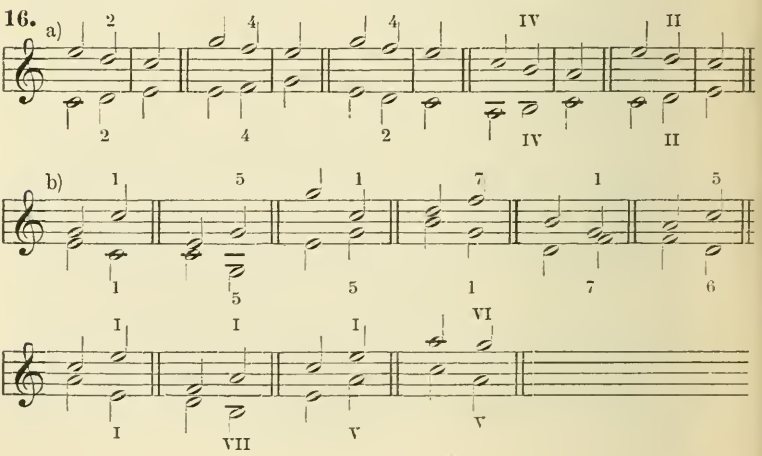
Da wir kontrapunktieren, nachdem wir das Wesen der Figuration kennen gelernt haben, so hindert nichts, dass wir Töne des Cantus firmus auch als Durchgangstöne ansehen. Damit gewinnen wir wieder eine grosse Zahl von Fällen, wo Zusammenklänge im zweistimmigen Satze statthaft werden, die als Harmonievertretungen nicht befriedigen würden. Wenn die Auffassung eines Tones als Durchgangston wesentlich dadurch bedingt wird, dass er an rhythmisch minder wichtiger Stelle auftritt, so können wir ganz allgemein sagen, dass auf den leichten Takttheil mit Sekundanschluss eintretende und mit Sekundanschluss weitergehende Töne des Cantus firmus jederzeit mit einem nachschlagenden Akkordtone (gleichviel welchem) kontrapunktiert werden dürfen. Natürlich muss man sorgen, dass die auf die schwere Zeit fallende eigentliche Harmonievertretung eine befriedigende war. So entstehen die Bildungen:

15.



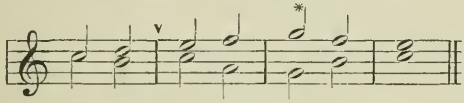
Natürlich kann aber das Verhältniss ebensogut umgekehrt werden, d.h. der Kontrapunkt kann einen Durchgangston bringen, wo der Cantus firmus auf den leichten Takttheil einen Ton bringt, der als nachschlagender Akkordton aus der vorhergehenden Harmonie verstanden werden kann (dieselben Beispiele). Endlich aber ist es auch möglich, im Cantus firmus und Kontrapunkt gleichzeitig Durchgänge zu machen (a) oder aber Akkordtöne nachschlagen zu lassen (b). Was für Intervalle dadurch entstehen, ist gleichgiltig; wenigstens ist dabei gegen leere Oktaven, Einklänge oder Quinten und Quarten, sowie gegen Sekunden und Septimen nichts einzuwenden:

16.



Damit haben wir zu den erlaubten Oktaven des Anfanges mit dem Grundton (resp. auch der I) der Tonika oder Dominante und des Schlusses mit dem Grundtone der Tonika noch eine grosse Zahl fehlerloser für den zweistimmigen Satz Note gegen Note möglicher Oktaven gewonnen. Dazu kommt noch eine besonders bedeutsame, nämlich die den Quartsextakkord vertretende. Ob es eine Gewöhnung an den Quartsextakkord ist, dass wir ihn in solchen Fällen zu verstehen im Stande sind, wo er nur in der Gestalt $\frac{1}{1}$ auftritt, oder aber ob wirklich unter Umständen die Oktave ($\frac{8}{1}$) als Vorhalt (also als Obersekunde der Septime) wirken kann, mag dahin gestellt bleiben; jedenfalls ist gegen Führungen wie die folgende nichts einzuwenden:

17.

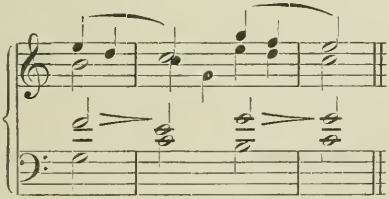


Ich möchte mich dahin entscheiden, dass die Oktave in solchen Fällen unter die im Gewande der Konsonanzen auftretenden Dissonanzen gehört.*)

Sind dem Schüler diese verschiedenen Möglichkeiten der Auffassung der Töne des Cantus firmus wie der Führung des Kontrapunktes derart ins Bewusstsein übergegangen, dass sie ihm jederzeit gegenwärtig und ohne Mühe vorstellbar sind, so wird kaum jemand sagen wollen, das Kontrapunktieren nach solcher Methode sei eine mechanische Manipulation, sei blosse Figuration vorgestellter Harmonien und behindere die Spontaneität der melodischen Erfindung. Der offen stehenden Wege sind so viele, dass die Phantasie noch wahrlich genug freie Bahn behält. Ebensogut könnte man schliesslich das Erlernen der harmonischen Begriffe Tonika, Ober- und Unterdominante für schädlich für die schöpferische Thätigkeit der Phan-

*) Wo die Oktave neben der Sexte auftritt, kann ihr eine solche Wirkung gewiss nicht abgesprochen werden, z. B.:

18.



NB.

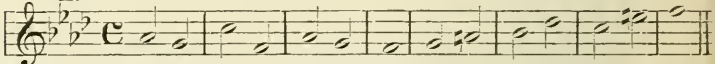
tasie halten. Wer freilich erst hier, an der Schwelle des freien Kontrapunkts, anfangen wollte, jene Begriffe (Durchgangston. Vorhalt, nachschlagender Akkordton) in sich aufzunehmen, der würde übel fortkommen. Die Fülle der Möglichkeiten würde ihn verwirren, und wenn es ihm gelänge, ein paar gute Kontrapunkte herauszurechnen, so würde sich doch die aufgewandte Mühe schwerlich lohnen. Es sei daher nochmals ausdrücklich konstatiert, dass die vorliegende Anleitung zum freien Kontrapunkt nur für diejenigen fruchtbar sein kann, welche Harmonie und Figuration bereits gründlich geübt haben. Für diese aber wird das Fortschreiten ein leichtes und schnelles sein, da das Kontrapunktieren mit zwei und mehr Noten gegen eine in der Hauptsache nur eine Repetition der Figurationsübungen ist (nur freilich mit dem immer wieder in den Vordergrund zu stellenden Unterschiede, dass die Harmonien hier nicht vorausbestimmt sind, daher eine weit freiere Entfaltung der Melodiebildung möglich ist als im Kursus Figuration). Es giebt kaum etwas auseinanderzusetzen und zu erklären, alles ist Sache der eigenen Arbeit und Übung, und die Thätigkeit des Lehrers beschränkt sich daher ausschliesslich auf Korrekturen. Die folgenden Erläuterungen an Musterbeispielen haben daher auch speziell den Zweck, aufzuzeigen, nach welchen Gesichtspunkten der Lehrer die Arbeiten des Schülers zu prüfen und ihm die Wege zum Fortschritt zu zeigen hat. Dass sie auch dem Schüler selbst nützlich sein sollen, sofern sie immer wieder auf die Hauptgrundsätze der Arbeitsweise hindeuten, versteht sich.

Wir schreiten nun zur Stellung und Lösung der ersten Aufgabe:

1. Aufgabe. Eine zweite Stimme Note gegen Note gegen den Cantus firmus zu setzen.

Die gegebene Stimme sei für den ersten Versuch diese:

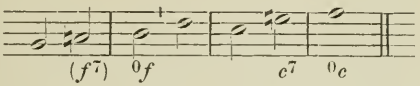
19.



Der als Oberstimme gedachte Cantus firmus ist harmonisch und rhythmisch nur eindeutig. Die Tonart ist *f*-Moll, der Rhythmus zweitaktig, mit dem leichten Takte beginnend, sodass die langen Noten im 4. und 8. Takte Ruhepunkte bilden: da beide Male der Tonart-Grundton die Schlussnote bildet, so werden wir an Ganzschlüsse ($c^7 — {}^0c$) denken, die von den vorausgehenden Tönen aus ($g — f$, $e — f$) sehr wohl möglich sind.

Auffallend ist das $\sharp a$ im 5. Takt, das nach b leitet, d. h. eine Wendung nach b-Moll nahe legt. Der Schüler weiss aus der Modulationslehre, dass f^7 in f-Moll eine Zwischenharmonie im Übergange zur Unterdominante ist. Damit steht für die letzten vier Takte die Lage der Kadenzmomente ungefähr fest:

20.

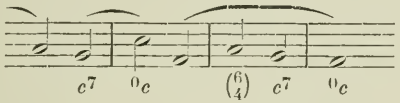


Für die ersten vier Takte wird eine weitere Gliederung wünschenswerth erscheinen; denn bekanntlich ist der gewöhnliche Typus thematischer Gliederung:

$$1 + 1 + 2 + 4.$$

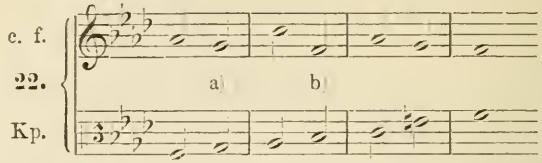
Diesem fügt sich unser Cantus firmus in ungezwungenster Weise, wenn wir auch schon zum zweiten Takte einen Ganzschluss machen; der 2. — 3. Takt lassen dann die Zusammenfassung zu einer zweitaktigen Kadenz zu:

21.

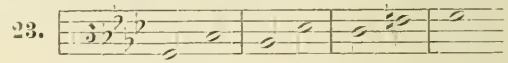


Ist das Thema soweit begriffen, so kann das Kontrapunktieren beginnen. Der Anfang im Einklang ist ausgeschlossen, weil der Cantus firmus mit der Terz beginnt; es bleibt also die Wahl zwischen der Mollprim (c) und dem Grundtone (f). Wählen wir f, so empfiehlt sich nicht der Anfang mit dem nächstgelegenen, da der Cantus firmus selbst diesem zu nahe bleibt, ja es zweimal selbst nimmt, also den Kontrapunkt beengen würde. Also beginnen wir mit dem eine Oktave tieferen f. Die bereits in der Harmonielehre für die Melodiebildung angedeuteten Grundsätze kommen nun hier, wo es sich speziell um die Weiterentwickelung des Melodievermögens handelt, voll zur Geltung, d. h. eine gut melodische, auf Selbständigkeit Anspruch machende Stimme darf sich nicht auf wenigen Tonstufen hin und her quälen, sondern muss sich entschieden auf ein bestimmtes Ziel, einen Höhepunkt (der aber auch ein negativer — nach unten — sein kann) hinbewegen. Sie kann im Erreichen dieses Zieles ihren Abschluss finden (w. z. B. die zweite Hälfte unseres Cantus firmus, die sich in die Oktave hinaufarbeitet) oder auch wieder in die Ausgangslage zurückkehren. Sprünge müssen wo-

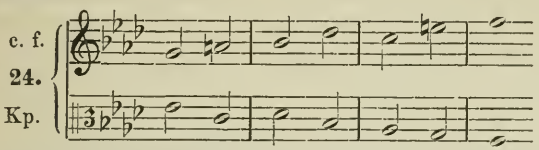
möglich nachträglich ausgefüllt werden. Versuchen wir für die erste Hälfte, den Weg von dem tieferen *f* zu dem mittleren zurückzulegen:



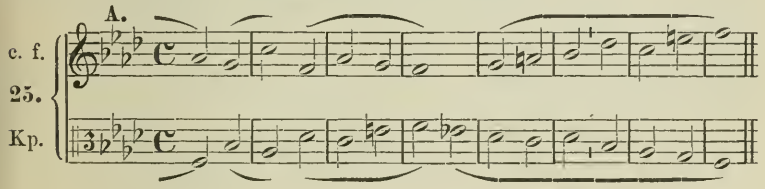
so haben wir einen Kontrapunkt, der für sich betrachtet einen charaktervollen Gang hat, auch offenbar sich harmonisch und rhythmisch mit dem Cantus firmus in Übereinstimmung befindet. Der Schluss im Einklang auf *f* (im 4. Takt) ist nicht zu tadeln, der erste Schluss (im 2. Takt) mit der Terz in der Unterstimme sogar vortrefflich, da er den Einschnitt nicht allzuscharf werden lässt, die Unterdominante im vierten und der Quartsextakkord im fünften Akkord bereiten den Schluss passend vor. Nur zweierlei ist auszusetzen: die leere Oktave bei a) und die leere Quinte bei b), welche beide neue Harmonien vorstellen sollen. Das untere *g* könnte zwar als Durchgang gelten, vom oberen aber wird weggesprungen; allerdings könnte statt des *c* mit gleicher Harmoniebedeutung und gutem Effekt im Cantus firmus *f* folgen: darum klingt auch diese Oktave thatsächlich nicht allzuleer; wir werden aber lieber c^1 deutlich machen durch Wahl von *b* statt *g*. Die Repräsentation des *f* durch *bf* geht nicht an. Freilich ist die Auffassung auch des *b* als Durchgang möglich, und der Cantus firmus mit dem dann als nachschlagendem Akkordtone verständlichen *f* lässt das sehr wohl zu. Dagegen spricht aber, dass dann der Cantus firmus durch mehr als zwei Takte nur zu einer Figuration des tonischen Akkordes würde; denn auch der Quartsextakkord im dritten Takt verlöre dann seine Bedeutung. Wenn wir aber schon im zweiten Akkord *b* statt *g* wählen mussten, so ist das nochmalige *b* für den Kontrapunkt ohnehin lästig. Allem Übel wird abgeholfen, wenn wir *des* statt *b* setzen. Nun geht der Kontrapunkt zwar nicht mehr stufenweise aber in energischen Quartschritten mit der aus bekannten Gründen erwünschten Rückwendung nach jedem Sprunge auf sein Ziel los:



Nach solchem energischen Aufstreben muss es uns am Herzen liegen, den Kontrapunkt wieder in seine Ausgangslage zurückzuführen. Das scheint nicht unmöglich, wenn auch die beiden Stimmen zufolge des starken Steigens des Cantus firmus etwas weit auseinander kommen:

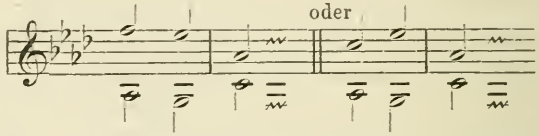


Die drei ersten Noten des Cantus firmus stellen das bekannte Stück der aufsteigenden Molltonleiter dar: dorische Sexte, Leitton, Oktave, d. h. die Kontrapunktierung des *g* mit *es* ist nur logisch und dem nachfolgenden f^+ entsprechend, denn ♮*g* ist eigentlich erhöhtes *ges* (III$^-$ in ^0b). Alles andere ist an sich verständlich und vortrefflich; nur gegen den Stillstand beider Stimmen auf *f* während des ganzen 4. Taktes könnte man einwenden, dass die durch das ganze Beispiel herrschende Bewegung in halben Noten wenigstens von einer Stimme fortgesetzt werden müsse. Ein nachschlagender Akkordton (das tiefere *f*, das dazwischen liegende *c* ja selbst die blosse Repetition des oberen *f*) würde dem schon abhelfen; noch besser wäre es aber freilich, wenn der Kontrapunkt schon seinen Rückweg antreten könnte. Das ist thatsächlich möglich; er kann gleich nach *es* gehen, verwandelt dadurch $^{\#}c$ in f^7 (wozu zu bemerken ist, dass solche latente chromatische Veränderung [*as* wird *a*, ohne dass sie erklingen] sehr häufig ist und sofort verstanden wird), nimmt nun regulär weiter *des*, wodurch das *g* der Oberstimme zur natürlichen Septime bei der Tonika (♮VII), der bekannten zweiten Art von Akkorden mit dorischer Sexte wird. Alles andere könnte bleiben wie es ist. So hätten wir einen in zwei Etappen gut melodisch zurücksinkenden zweiten Theil unseres Kontrapunktes gefunden, und die ganze Aufgabe wäre befriedigend gelöst:



Der hier bearbeitete Cantus firmus ist hauptsächlich zur Behandlung als Oberstimme geeignet. Wollte man ihn als Unterstimme nehmen, so erweist sich der Anfang mit der Terz als minder befriedigend; auch bedingt dann das *c* des zweiten Taktes eine andere Harmonisierung, der Sprung in das *c* als I erweckt eine falsche Vorstellung, es dürfte daher vorzuziehen sein, dem $\frac{as}{c}$ den Sinn von as^+ zu geben, d. h. es^+ vorauszuschicken:

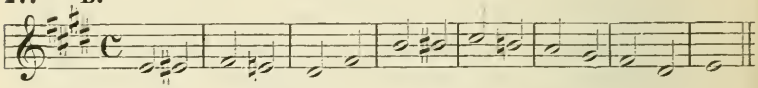
26.



wodurch aber freilich die tonartliche Einheit des kleinen Sätzchens erheblich erschüttert würde. Der Rest des Kontrapunktes ist auch für das umgekehrte Stimmverhältniss geeignet.

Ein zweiter Cantus firmus sei:

27. B.

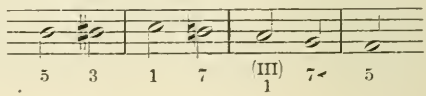


Tonart *e*-dur; Rhythmus: 2. Takt schwer (da nur dann der letzte, klar zu Tage liegende Ganzschluss auf den schweren Takt fällt). Der zweite Takt bringt offenbar die Unterdominante, der dritte die Oberdominante; wir werden daher das *h* nothwendig als e^+ auffassen müssen, da auf den 5.—6. Takt wieder die Unterdominante erscheint und im 7. über die Oberdominante zurückgegangen wird. Der Sinn des Cantus firmus ist daher, wenn wir unsere Bezifferung in der bekannten Weise zur Harmoniebestimmung durch Intervallbezeichnung anwenden:

1 1˂ | 6 5 | 3 5 | 5 5˂ | 3 2 | 1 7˂ | 5 3 | 1

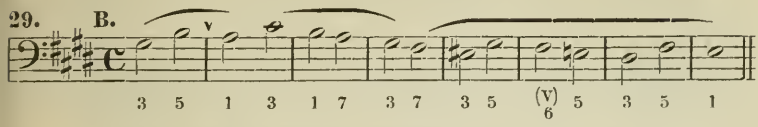
Der lange Stillstand auf der Unterdominante (3 2 | 1 7˂) wird aber besser durch eine vermittelte und verkleidete Einführung derselben ersetzt werden (Modulationslehre S. 42): cis^7—^0cis, in welchem Falle noch dem *his* die Bedeutung von gis^+ zufallen wird, also:

28.

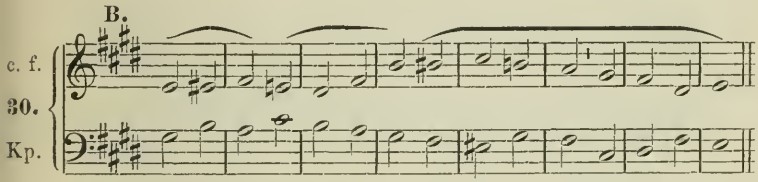


Der Kontrapunkt (Cantus firmus als Oberstimme gedacht) wird daher ohne weiteres so ausfallen:

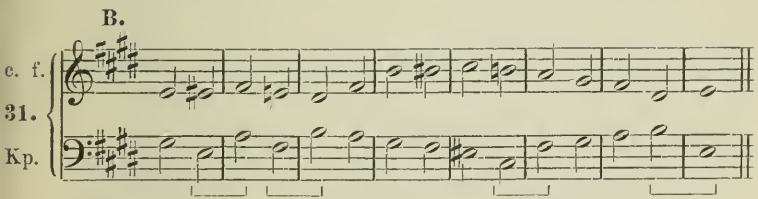
29.



Hieran ist weiter nichts auszusetzen als die Folge von 4 Terzen im 5.—7. Takt; dieselbe ist zu beseitigen, indem man Takt 6 dem *fis* statt der Quinte die Terz nachschlagen lässt:

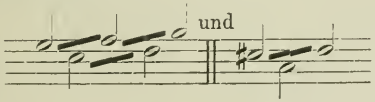


Eine andere ebenfalls gute, harmonisch gleichbedeutende nur in der melodischen Motivbildung unterschiedene Form dieses Kontrapunktes wäre:

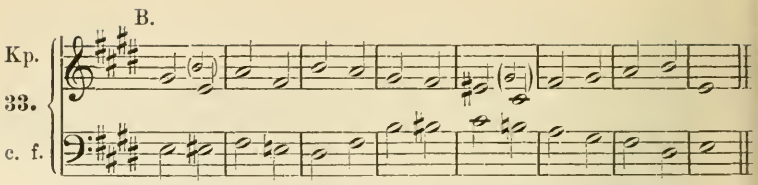


Man beachte die mit Klammern hervorgehobenen kräftigen Quarten- und Quintenmotive statt der Sekundschritte des ersten Kontrapunktes und bemerke zugleich, dass trotz dieser wiederholten Sprünge allen Anforderungen der Melodik an Sekundanschlüsse genügt ist, da stets die zweite Note wieder an die vorher verlassene anknüpft:

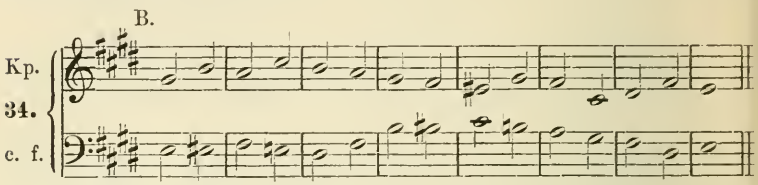
32.



Bis auf das *eis*, das eine noch schwerer als die immerhin schon harte übermässige verständliche verminderte Oktave ($\frac{8}{1}$) ergiebt, eignet sich dieser Satz sehr gut zur Umkehrung, d. h. zur Versetzung der oberen an die Stelle der unteren und der unteren an Stelle der oberen Stimme:



Die andere zuerst gefundene Form fügt sich der Umkehrung fast noch glatter:

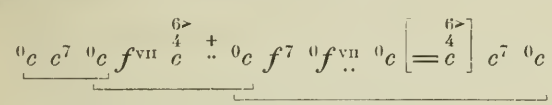


Freilich auf die Führung der Unterstimme vom 3. zum 4. Takte (*dis fis h*) würde man nicht verfallen, wenn die gestellte Aufgabe wäre, zu der Oberstimme, wie sie hier ist (Kp.), eine Unterstimme frei zu erfinden. Doch — der doppelte Kontrapunkt ist jetzt hier noch nicht unsere Aufgabe, vielmehr versuchen wir nur mehr so nebenbei, ob unsere Stimmen die Umkehrung vertragen und üben uns so gleichsam spielend für den doppelten Kontrapunkt in der Oktave vor.

§ 3. Der ungleiche Kontrapunkt in längeren Noten (eine Note gegen zwei oder drei).

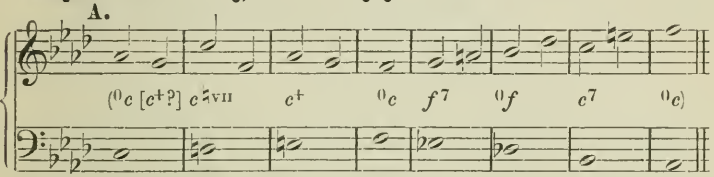
Wir haben auf unserem vorgerückteren Standpunkte (nämlich ausgerüstet mit der Kenntniss des Wesens der Harmonie, der Figuration und der Modulation) keine Ursache, lange bei den Übungen im Kontrapunktieren Note gegen Note (der sogenanten ersten Gattung des Kontrapunkts der alten Lehrmethode) stehen zu bleiben, können vielmehr ohne weiteres mit den Übungen in gleichem Kontrapunkt solche in den verschiedenen Arten des ungleichen verbinden, wobei wir uns nur der von der Lehre von der Figuration her bekannten Arten der Bewegung durch kleinere Werthe zu erinnern brauchen. Zuerst fassen wir aber eine Möglichkeit ins Auge, deren die Lehrbücher der alten Methode nicht gedenken, nämlich der Kontrapunktierung mit längeren statt mit kürzeren Noten (Satz

eine Note gegen zwei oder gegen drei), der Erfindung einer Gegenstimme, die sich in Zeiteinheiten der nächst höheren Ordnung bewegt. Versuchen wir's zuerst mit unseren beiden Musteraufgaben aus dem vorigen Paragraphen, so leuchtet ein, dass bei einer solchen Reduktion auf weniger Töne nicht immer ebensoviele Harmonievertretungen heraussspringen werden, wie bei der Bearbeitung Note gegen Note; das gewöhnliche Resultat wird also eine Verminderung der Anzahl der Kadenzen sein. Wies unsere schliessliche Kontrapunktierung des ersten Cantus firmus drei Kadenzen auf:



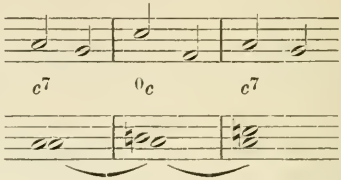
so werden wir es nun nicht über zwei bringen können:

2. Aufgabe: Zweistimmig, eine Note gegen zwei.

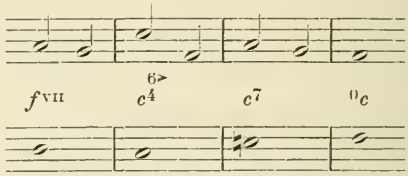


Hier ist freilich mancherlei auszusetzen, was insofern zu bedauern ist, als der Kontrapunkt für sich betrachtet einen vortrefflichen Gang nimmt. Zunächst ist gleich zu Anfang nicht recht deutlich, wie man das *g* des Cantus firmus verstehen soll; als c^+ wäre die Vertretung $c:g$ ungenügend und die nachfolgende des ^0c durch $\frac{\text{I}}{\text{VII}}$ ebenfalls nicht unseren Maximen entsprechend. Besser erscheint es aber, wenn man *g* als Durchgangston fasst (wie No. 22 bei a), sodass durch Takt 1—2 die Harmonie ^0c bleibt, nur mit dem durchgehenden $\sharp d$ im Kontrapunkt. Es bleibt dann nur das Unangenehme, dass die Harmonie des schweren Taktes bereits auf dem leichten einsetzt, was immer synkopisch wirkt, d. h. die Auffassung stark belastet. Allein es hindert uns ja nichts, gleich den Anfang als c^7 zu verstehen, nur mit Vorhalt der 6 *as* vor der 5 *g*; bekanntlich fällt die Leerheit der Quinte als Harmonievertretung weg, wenn sie durch Vorhalt maskiert ist: *c as* ist also Dissonanz im Gewande der Konsonanz. Die Sep-

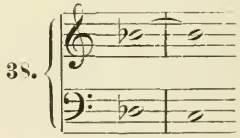
time $\flat d$ zur Prime c ist aber nun auch erträglich, weil sie an Stelle des liegen bleibenden c tritt; man denke sich nur zum Beweise die Stelle dreistimmig gesetzt:



Vielleicht zieht man es aber vor, *as g* als Unterdominante zu fassen, d. h. *as* als Vorhalt der VI vor der VII, und damit für den zweiten Takt den Quartsextakkord zu gewinnen:



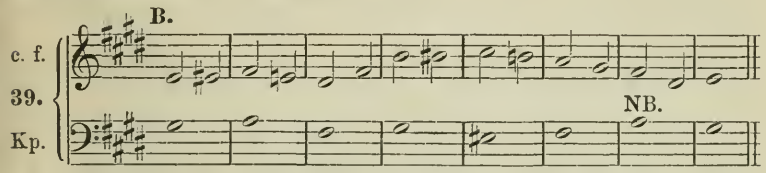
Der schwere Durchgangston g im 5. Takte wirkt vortrefflich als Dissonanz im Gewande der Konsonanz ($\frac{2}{7}$ als Terz). Dagegen ist vielleicht die Vertretung des c^7 im vorletzten Takte beim Einsatz mit $\frac{1}{7}$ bedenklich, obwohl die Härte der Klangwirkung der None dadurch gemildert wird, dass der Cantus firmus eben b gebracht hat, dessen Auftreten im Kontrapunkt daher nur als Stimmaustauschung erscheint, also wie:



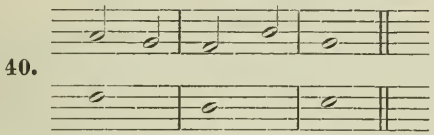
Jedenfalls kann man es passieren lassen, zumal ja in der Praxis der Komposition, wenn man dergleichen schreibt, meist Füllstimmen zu Hülfe kommen werden. Die Nützlichkeit und Nothwendigkeit des Kontrapunktierens in längeren Noten ist wohl einleuchtend; dasselbe ist nicht nur die natürliche Vorschule für die späteren Übungen des Kontrapunktierens eines Themas mit seiner Verlängerung, sondern kann schon für den gewöhnlichen mehrstimmigen Satz nicht entbehrt werden, bei dem sowohl die Bassstimme als gewisse Mittelstimmen (z. B. Hörner im Symphoniesatz) gern in längeren Noten einhergehen,

die, wenn sie nicht gut kontrapunktisch gedacht sind, unangenehm auffallen.

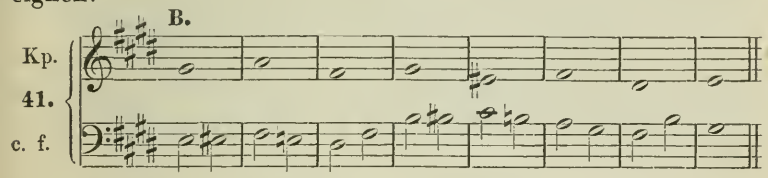
Unser zweiter Cantus firmus (B) ist leicht in ganzen Noten zu kontrapunktieren, da die leichten Halben meist nachschlagende Akkordtöne und Durchgänge sind:



Statt des *a* im vorletzten Takte würde man vielleicht *h* vorziehen trotz der leeren Quinte, und für den Schluss vielleicht auch lieber nach *e* statt *gis* gehen. Eventuell würde man, wenn es sich nicht um eine Übung sondern um eine freie Komposition handelte, vorziehen, eine Änderung in der Oberstimme (dem Thema) zu machen, um den Kontrapunkt besser zu Ende führen zu können:

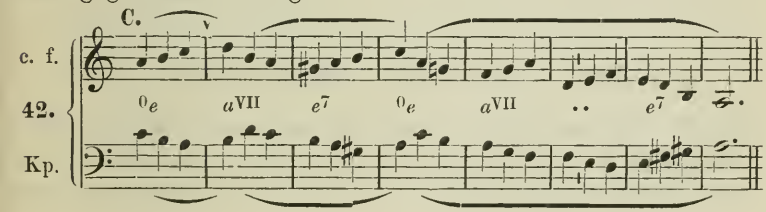


Dieser Kontrapunkt würde sich vortrefflich zur Umkehrung eignen:

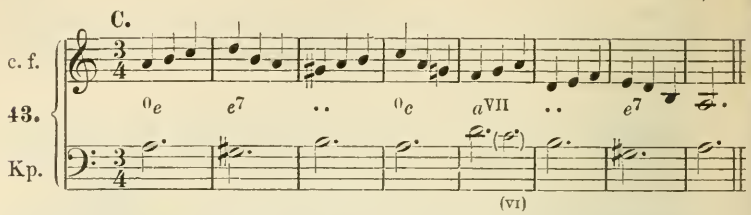


3. Aufgabe: Zweistimmig, eine Note gegen drei.

Dazu bedürfen wir eines Beispiels im dreitheiligen Takt, dem wir ohne weitere Erklärung zunächst seinen Kontrapunkt Note gegen Note beifügen:

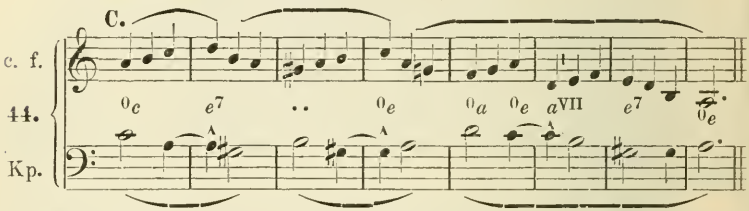


Hier würde der Kontrapunkt in punktierten Halben die Harmonien unbedeutend verändern (im 2. Takt e^7 statt a^{VII}):

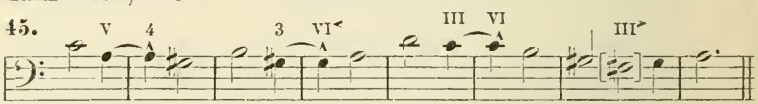


Eine Aufgabe, die dieser verwandt und von ähnlicher vorübender Bedeutung für spätere komplizierte Kontrapunkte ist, besteht im Kontrapunktieren von einer Note gegen zwei im Dreivierteltakt; obgleich ein solcher Kontrapunkt ein zum Theil synkopierter ist, also die weiter unten folgenden Übungen voraussetzt, so mag doch ein Beispiel seiner Ausführung an vorliegendem Cantus firmus gleich hier folgen, da wir ja doch von der Figuration her mit der Synkopierung vertraut sind:

4. Aufgabe: Eine Note gegen zwei im $^3/_4$ Takt.



Wie bei allen Synkopierungen ist auch bei dieser darauf zu sehen, dass der synkopierte Ton womöglich als Konsonanz auf die leichte Zeit einsetzt und auf die schwere Zeit Dissonanz wird, hier:



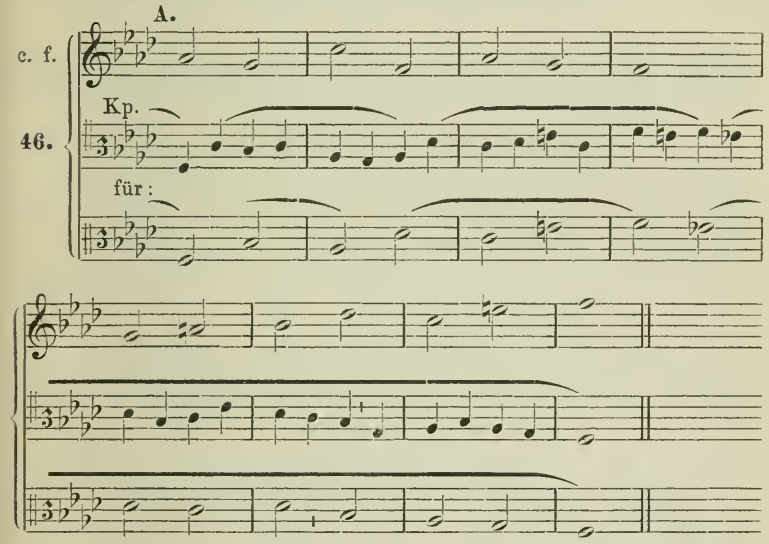
Im vorletzten Takte könnte auch zu *e* die dorische Sexte (*fis* = III') eingeführt werden, trotz des Querstandes f^1 — *fis*.

§ 4. Zwei, drei, vier und sechs Noten gegen eine.

Der Kontrapunkt in doppelter und drei- oder vierfacher Bewegung, d. h. mit zwei oder drei Noten der nächst kleineren Gattung, die zweite und dritte Gattung des Kontra-

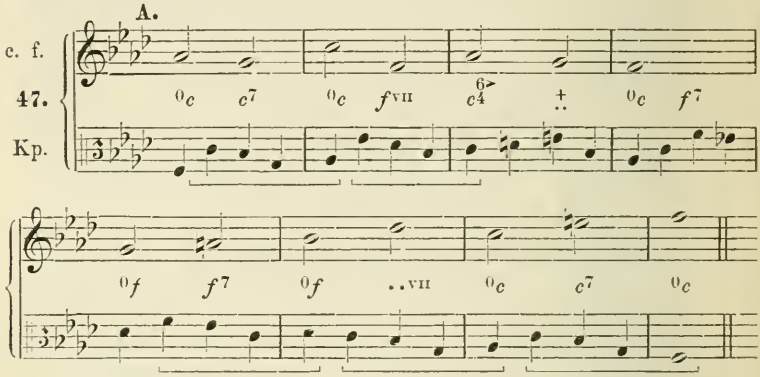
punkts der alten Lehrmethode erscheint uns als nichts anderes, denn die Erfindung einer figurierten Gegenstimme; wir haben uns nur hier, wo nichts vorausbestimmt ist, zu erinnern, dass mit der Vermehrung der figurativen Werthe die Möglichkeit der Kadenzierung im kleinen wächst, wie wir umgekehrt beim Kontrapunkt in längeren Noten eine Reduzierung der Zahl der vertretenen Harmonien und demzufolge der Kadenzen erfahren mussten. Wir können ja natürlich durch den in kurzen Noten gehenden Kontrapunkt von den möglichen Harmoniebedeutungen eines Tones zwei oder gar drei nach einander ausprägen. Für die Melodiebildung ergiebt sich aus der Vermehrung der figurativen Werthe die Nothwendigkeit der Motivbildung im Kleinen (Untertheilungsmotive), d. h. die Gewinnung einer Menge neuer Möglichkeiten, welche aufs Beste auszunützen der Hauptzweck der Übungen ist. Es genügt also nicht, den Note gegen Note entworfenen Kontrapunkt zu figurieren, so dass die Motive desselben nur leicht umrankt erscheinen, also etwa folgendermassen:

5. Aufgabe: Zweistimmig, zwei Noten gegen eine.

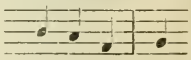


Denn dafür bedürfte es keiner neuen Übung; es wäre das nur die Anwendung der früher (nach der »Neuen Schule der Melodik«) geübten Mittel der Variierung im engen Umkreise —

hier handelt es sich aber vielmehr darum, gegen eine in halben Noten gehende gegebene Stimme eine sich in Vierteln bewegende ganz frei zu erfinden. Wir müssen uns also des Zuwachses von freier Beweglichkeit voll bewusst werden und aus diesem Bewusstsein heraus die neue Stimme erfinden; derselbe Kontrast, der sich zwischen einem Kontrapunkt in gleichen Noten und einem in doppelt so langen herausstellte, muss sich hier ebenfalls herausstellen, aber nicht als vergrösserte Beschränkung, sondern als weitere Befreiung von Fesseln. Versuchen wir nach dieser Insinuation der reicheren Mittel die neue Aufgabe besser zu lösen:

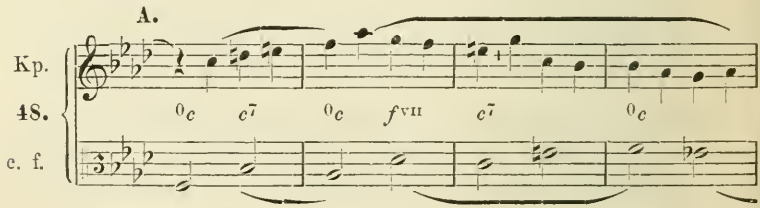


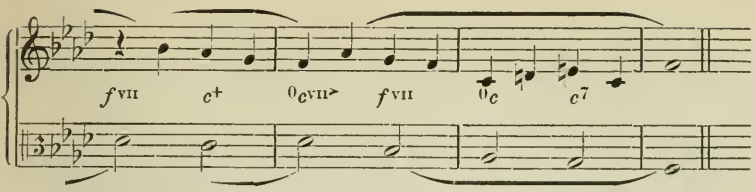
Hier haben wir dem ganzen Kontrapunkte einen sofort verständlichen Aufbau gegeben (Steigung von f bis f^1 im 1.—4. Takt, sodann Rückgang zum f im 5.—8. Takt; dabei ist die Bewegung in Vierteln keine willkürlich hin- und herschwankende, sondern deutlich lässt sich das Motiv

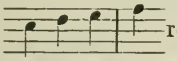
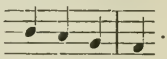


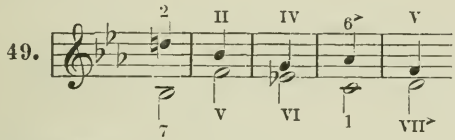
als Grundgedanken verfolgen.

Als zweites Beispiel wollen wir den beim Satz Note gegen Note zum Cantus firmus A gefundenen Kontrapunkt (vgl. No. 25) nehmen und zu ihm eine Oberstimme in Vierteln erfinden:



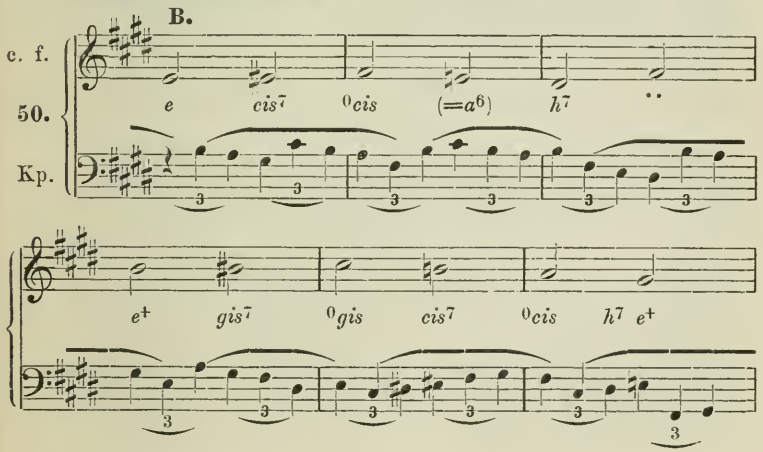


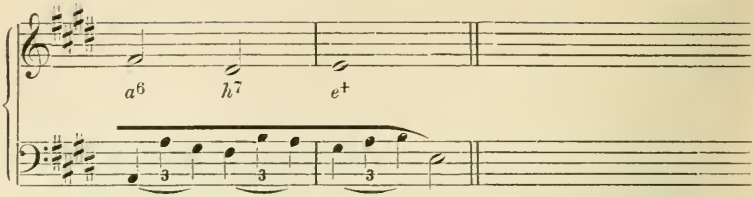
Ein Blick auf den alten Cantus firmus (No. 19) lehrt, dass wir nicht diesen figuriert, sondern wirklich eine neue Stimme erfunden haben. Das charakteristische Motiv unseres Kontrapunktes ist:  resp. seine Umkehrung  . Zum ersten Mal haben wir auch eine Pause in den Kontrapunkt eingeführt, und zwar zu Beginn des Ganzen und zu Beginn des Nachsatzes. Beide Viertelpausen repräsentieren Taktmotive. Die angewandten Mittel bedürfen keiner weiteren Erklärung; man beachte nur die vielen Dissonanzen im Gewande von Konsonanzen:

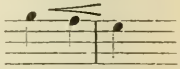


Auch unser zweiter Cantus firmus (B) möge uns weiter als Vorlage dienen und zwar zu einem ersten Versuch der Kontrapunktierung mit drei Noten gegen eine:

6. Aufgabe: Zweistimmig, drei Noten gegen eine.

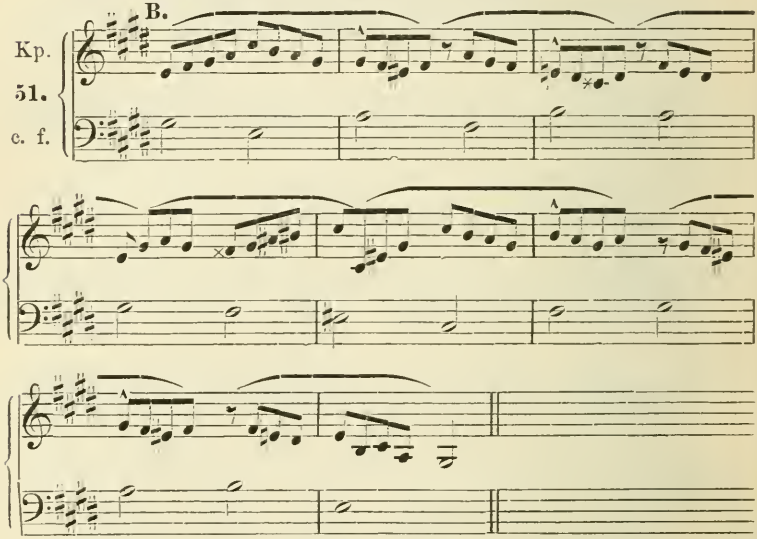




Auch hier ist ein einheitlicher Plan für die Führung des Kontrapunktes kenntlich. Das Hauptmotiv ist  und seine Umkehrung; die Stimme beginnt hoch, steigt in zweitaktigen Nachahmungen herunter bis zur tieferen Oktave (*Fis-A*) um sich dann entschlossen wieder hinauf zu werfen.

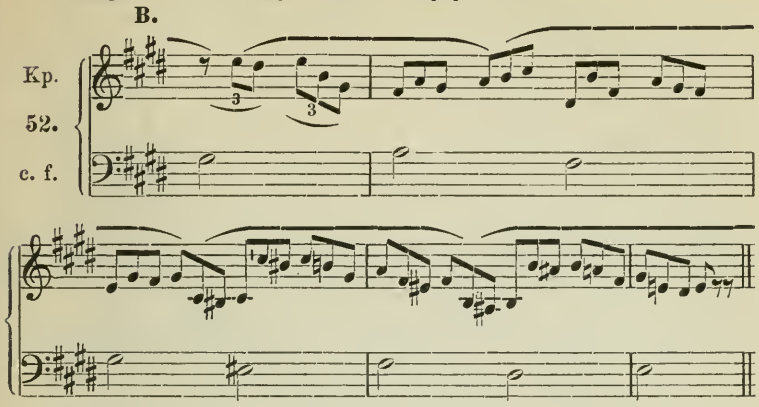
Zur Kontrapunktierung mit vier Noten gegen eine wählen wir den oben im Satz Note gegen Note gefundenen Kontrapunkt (und zwar den kräftigeren, aus No. 31); er sei gegebene Unterstimme:

7. Aufgabe: Zweistimmig, vier Noten gegen eine.

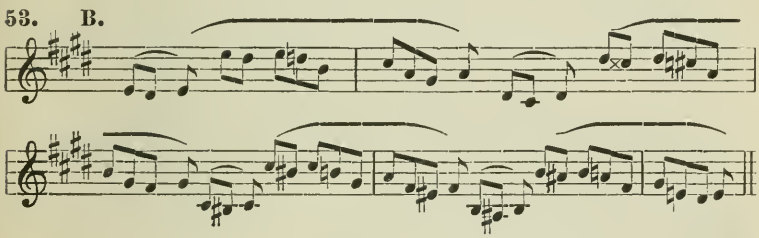


Endlich mag auch noch ein Beispiel mit sechs Noten gegen eine Platz finden und zwar diene als Cantus firmus der oben im Satz eine Note gegen zwei gefundene Kontrapunkt zum Cantus firmus B in seiner verbesserten Gestalt (No. 39—40):

8. Aufgabe: Zweistimmig, sechs Noten gegen eine.



Auch hierzu ist nichts zu bemerken, es sei denn, dass in Fällen, wo wie hier der ganze Cantus firmus eine Sequenz ist, derselbe auch durchweg sequenzartig kontrapunktiert werden kann, eine Behandlungsweise, die aber als gar zu stereotyp nicht gerade empfohlen werden kann. Sie könnte z. B. so angelegt werden (mit Auftakt vor Beginn des Cantus firmus):

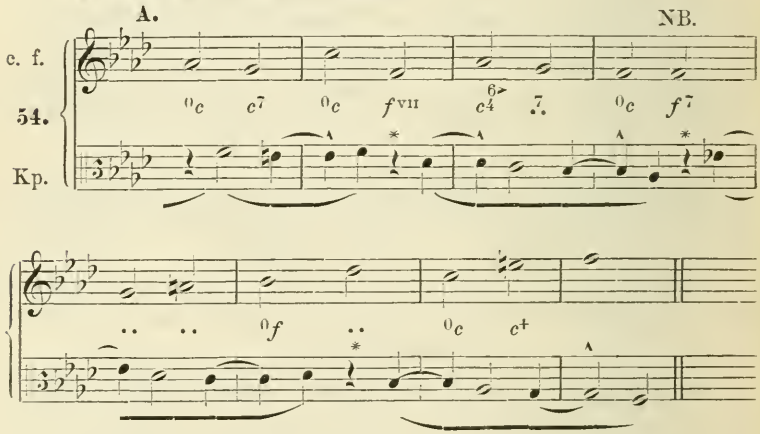


§ 5. Synkopierte, Triolen-, Duolen-, Quartolen- und Quintolen-Kontrapunkte.

Die Synkope entsteht bekanntlich durch abweichende Zusammenziehung von Untertheilungen. Der speziell so genannte synkopierte Kontrapunkt (die vierte Gattung des Kontrapunkts nach der alten Terminologie) stellt dem Cantus firmus einen Kontrapunkt gegenüber, der sich in Werthen gleicher Länge bewegt, deren Einsatzzeit aber gegen die der Töne des Cantus firmus verschoben ist. Da dissonante Töne Sekundfortschreitung verlangen, so sind nur zweierlei harmonische Verhältnisse für den synkopierten Kontrapunkt (Contrappunto alla zoppa, »hin-

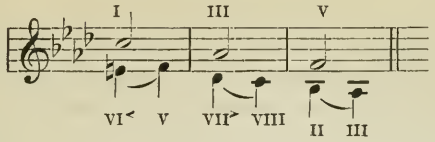
kenden« Kontrapunkt) möglich, sofern die übergebundene Note entweder Dissonanz sein muss, welche Auflösung durch Sekundfortschreitung findet, oder aber Konsonanz, in welchem Falle sie nach einem anderen konsonanten Tone (Klangbestandtheil) sprungweise fortschreiten kann. Der synkopierte Kontrapunkt ist eine Manier, die man gern eine Weile festhält, daher für kurze Übungsbeispiele streng durchführt. Sein Prinzip ist ein wesentlich rhythmisches; es ist daher lieber im Nothfalle zur synkopierten Tonrepetition zu greifen als zum Aufgeben der Synkopierung. Wir knüpfen unsere Übungen wieder an dieselben Canti firmi an, mit denen wir bisher gearbeitet haben, und in gleicher Weise hat der Schüler jeden Cantus firmus des Anhangs in entsprechender Weise einer grossen Anzahl verschiedener Bearbeitungen zu Grunde zu legen. Der erste Cantus firmus (A, No. 19) würde in gewöhnlicher Synkopierung (Zusammenziehung von leicht-schwer aus Untertheilungen ersten Grades) so zu kontrapunktieren sein:

9. Aufgabe: Zweistimmig, synkopiert.



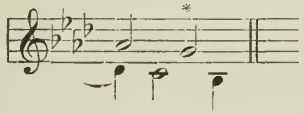
Hier sind an allen den Stellen, wo Dissonanzlösung für die Synkope nicht möglich war, die Akkordtöne abgekürzt worden (durch Pausen), was darum gut anging, weil zufällig die sämmtlichen Stellen (bei *) solche sind, auf die eine natürliche Cäsur (motivische Gliederung, Einschnitt) fällt. Man beachte wieder die Dissonanzen im Gewande der Konsonanz:

55.

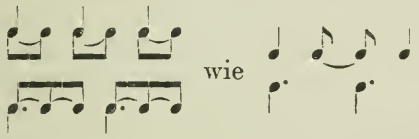


Bei Synkopierungen ist übrigens auch die leere Quinte $\frac{5}{1}\left(\frac{\text{I}}{\text{V}}\right)$ als Harmonievertretung nicht so auffällig und leer klingend, wie im Satz Note gegen Note oder im Kontrapunkt ohne Synkopierung auf dem schweren Takttheil; es kommt das wohl daher, dass man die Ergänzung der Harmoniewirkung immer erst von der nachkommenden leichten Zeit erwartet:

56.



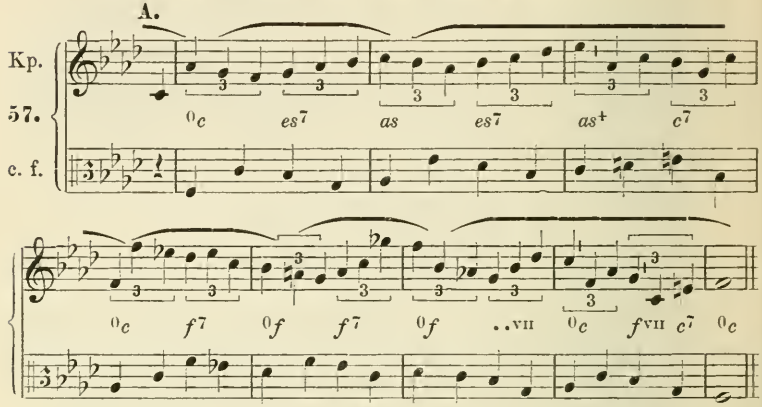
Zu den synkopierten Kontrapunkten gehören scheinbar auch die mit drei Noten gegen zwei oder mit zwei Noten gegen drei; denn die zweite Note der Triole setzt stets vor der zweiten der Duole ein und schreitet nach Einsatz jener fort.



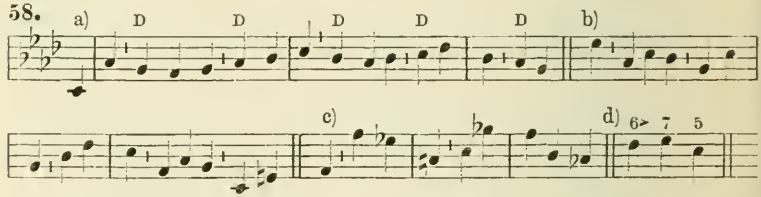
Doch würde es dem eigentlichen Sinne der Triolenbildung widersprechen, wollte man sie wirklich als durch Synkopierung entstanden auffassen und im Kontrapunkt dem entsprechend behandeln. Wie aus der »Dynamik und Agogik« (S. 122) zu ersehen, ist man weder berechtigt, die drei Glieder der Triole an den zwei Gliedern der Zweitheilung, noch umgekehrt die zwei Glieder der Duole an den drei Gliedern der Dreitheilung zu messen und als rhythmische Abweichung zu verstehen, vielmehr muss man auf die nächst höhere Einheit zurückgehen, und von ihr aus beide als gleichzeitig bestehende und gleichberechtigte Zwei- und Dreitheilung begreifen. Für den Kontrapunkt ergiebt sich aus dieser rektifizierten Definition der wichtige Gesichtspunkt, dass man nicht ängstlich die zweite Note der Triole als Dissonanz vorzubereiten braucht, dass man vielmehr im Interesse glatteren Flusses mehr die Einführung von

Durchgängen oder Dissonanzlösungen und nachschlagenden Akkordtönen auf die zweite Zeit legt. Ein praktischer Versuch wird das deutlicher zeigen. Als Cantus firmus diene der zu unserem ersten Cantus firmus (A) im Satz zwei Noten gegen eine gefundene Kontrapunkt (aus No. 46):

10. Aufgabe: Zweistimmig, drei Noten gegen zwei.

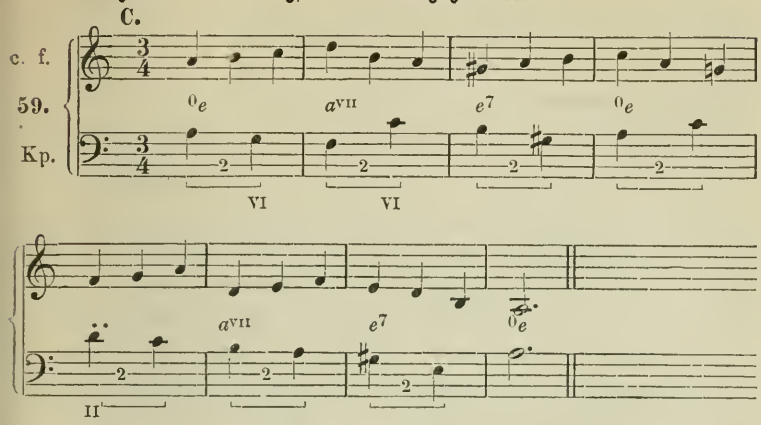


Hier enden sämmtliche Motive männlich, sodass wir die beiden leichten Viertel der Triolen für den Auftakt gewinnen: in der Mehrzahl der Fälle ist das zweite Viertel Durchgangston zu dem als 3. Viertel gebrachten Akkordtone (a), einige Male sind beide Viertel Akkordtöne (b), nur dreimal ist das dritte Durchgangston (c) und einmal das erste schwerer Durchgang, das zweite Überschlag, das dritte Auflösung (d):



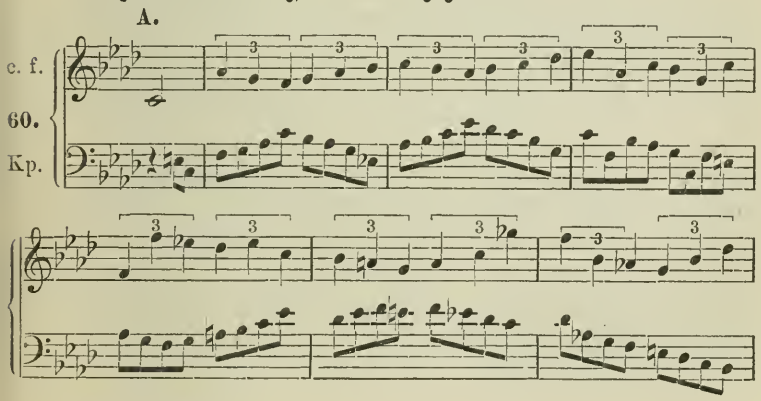
Das umgekehrte, die Kontrapunktierung mit Duolen gegen drei ähnelt als Kontrapunktierung mit längeren Werthen dem oben (No. 44) geübten Satze in 𝅗𝅥 Noten im Dreivierteltakt, unterscheidet sich aber dadurch von ihm, dass er nicht wie jener wirklich synkopisch ist. Der Unterschied wird am klarsten heraussspringen, wenn wir denselben Cantus firmus zu Grunde legen:

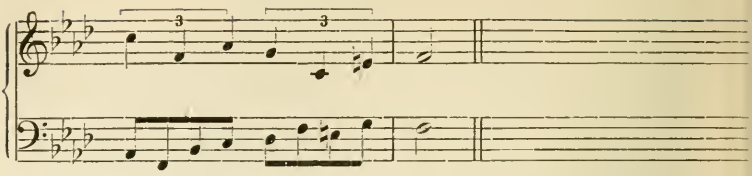
11. Aufgabe: Zweistimmig, zwei Noten gegen drei.



Hier sind Durchgangstöne möglich und vortrefflich, die dort natürlich vermieden werden mussten, da sie ja ihrer Natur zuwider liegen bleiben würden; jeder Taktanfang bringt einen Toneinsatz, während dort jeder zweite Takt zu Anfang synkopiert war. Wenn auch die Praxis eine ähnliche Anforderung selten stellen wird, so mag doch zur Vervollständigung der Übungen auch der Kontrapunkt mit vier Noten gegen drei, sowie mit drei Noten gegen vier und endlich auch fünf Noten gegen zwei, drei und vier versucht werden. Wir wählen für unsere Musterbeispiele die Canti firmi resp. Kontrapunkte früherer Übungen, zunächst für 4 : 3 den No. 57 gefundenen Kontrapunkt unseres ersten Cantus firmus (A):

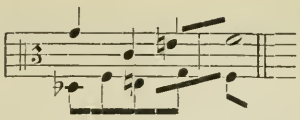
12. Aufgabe: Zweistimmig, vier Noten gegen drei.





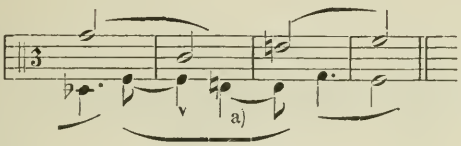
Es würde ziemlich umständlich sein, sich bei allen solchen Bildungen in jedem Einzelmoment über die entstehenden Zusammenklänge theoretisch klar zu werden, also z. B. im ersten Takt, dass der Kontrapunkt den Durchgangston *g* bringt, während oben noch der Akkordton *as*^{1} liegt, dass aber dann unten schon der Akkordton *as* eintritt während der Dauer des Durchgangstones g^1; es genügt, dass man über die Deutlichkeit der Ausprägungen der Harmonie ausser Zweifel ist, und dass besonders die Einsätze unseren vom Satz Note gegen Note her festgehaltenen Forderungen entsprechen (Vermeidung von $\frac{5}{1}\left[\begin{smallmatrix}\mathrm{I}\\ \mathrm{V}\end{smallmatrix}\right]$ und $\frac{7}{1}\left[\begin{smallmatrix}\mathrm{I}\\ \mathrm{VII}\end{smallmatrix}\right]$ u. s. w. für neue Harmonieeinsätze); im übrigen darf man jede der beiden Stimmen etwa so betrachten, als ob die andere festläge, d. h. der Satz vier Noten gegen drei erscheint gleichzeitig als Satz drei Noten gegen eine und vier Noten gegen eine. Ist beim Neueintritt der Harmonie alles in Ordnung (die Harmonie deutlich), so kommt das, was die beiden Stimmen noch weiter bringen (gleichviel ob es weibliche Endungen oder Auftakte zum folgenden sind), zunächst nur in jeder Stimme für sich in Betracht (wobei natürlich alle in der »Neuen Schule der Melodik« entwickelten Möglichkeiten der Figuration zu Gebote stehen: schlichte, schwere, springende und fingierte Durchgänge, Synkopationen und Anticipationen). Natürlich gelten aber das Oktaven- und Quintenverbot rigoros; ausser wirklichen, offen zu Tage liegenden fehlerhaften Parallelen wird man ein sorgsames Auge darauf haben, dass nicht durch akkordische Figuration (stimmige Brechung) sich verhüllte Parallelen einschleichen. Wohl unterscheide man aber wirklich fehlerhafte Bildungen von solchen, welche nur doktrinäre Hyperbildung zu sehen meint; z. B. möchte mancher Pedant im letzten Takte unserer letzten Arbeit Oktavenparallelen wittern:

61.



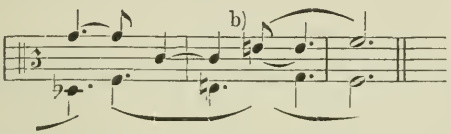
Das ist ein grosser Irrthum; denn mag man die drei auf die vier eingliedern:

62.



oder umgekehrt die drei auf die vier:

63.



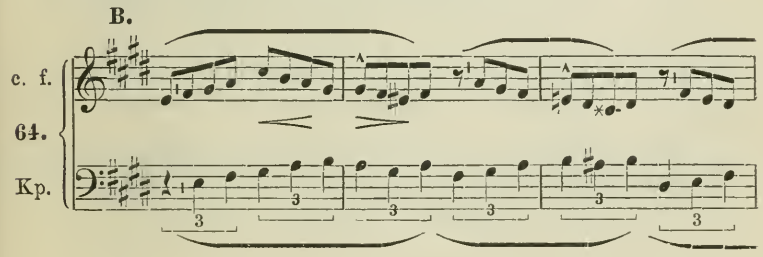
immer stellt sich heraus, dass die beiden *e* verschiedenen Motiven angehören; im ersteren Fall ist das untere Vorhaltlösung des *f* $\binom{4\,3}{c}$, im zweiten erscheint die Oberstimme antizipierend. Da aber eine solche diese synkopische Zergliederung nicht in die Auffassung dieser Kontrapunkte gehört, so lässt sich nur ganz allgemein feststellen, dass das untere *e* als Kontrapunkt des c^1, das obere e^1 aber als Kontrapunkt des *g* zu fassen ist und thatsächlich in dieser Bedeutung konzipiert wurde.

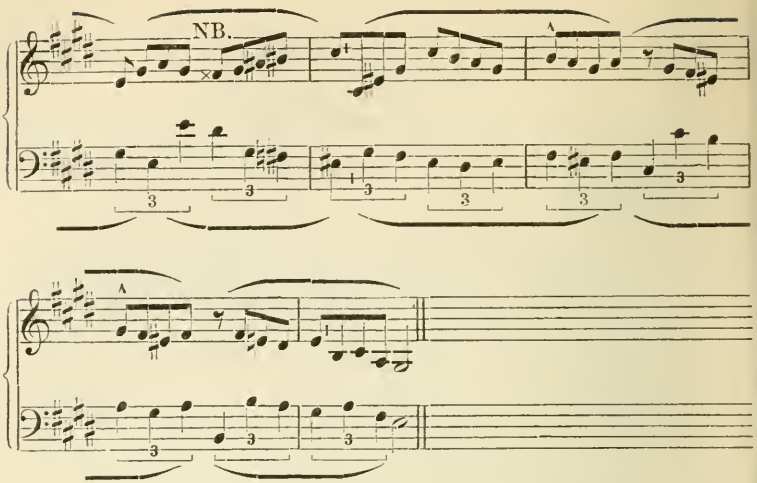
Der Kontrapunkt drei Noten gegen vier werde auf Grund des im Satz vier Noten gegen eine gefundenen Kontrapunkts (No. 50) unseres zweiten Cantus firmus (B) versucht:

13. Aufgabe: Zweistimmig, drei Noten gegen eine.

B.

64.

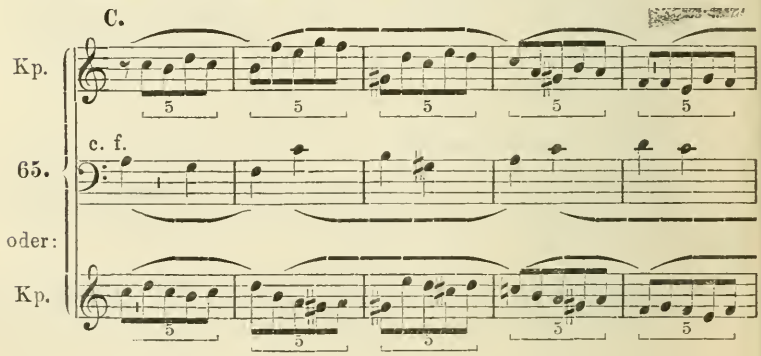


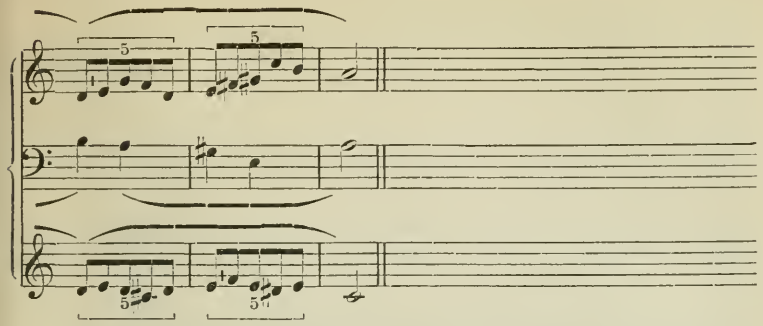


Hierzu ist nichts weiter zu bemerken, als dass bei NB. einer Vertretung von *gis*^{7} durch $\frac{1}{5}$ ihr Leerklang benommen wird durch Vorhalt von *fisis* vor *gis* (Terz *dis* : *fisis* als Dissonanz im Gewande der Konsonanz). Auch die beiden Einsätze von *cis*^{7} und *h*^{7} auf die Achtelpausen mit den Grundtönen im Bass und zunächst nachfolgender Quinte und Oktave sind durchaus tadellos, da natürlich der Grundton allein die Harmonie am deutlichsten vorstellt.

Als Cantus firmus für einen Satz fünf Noten gegen zwei, wählen wir den im Satz zwei Noten gegen drei gefundenen Kontrapunkt (No. 59) unseres dritten Cantus firmus (C):

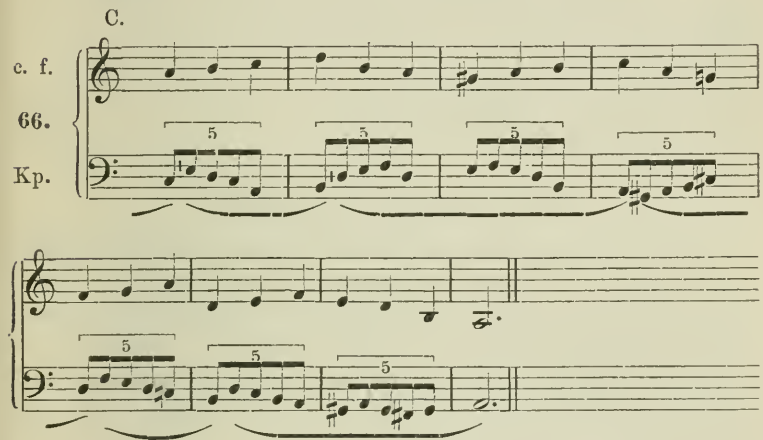
14. Aufgabe: Zweistimmig, fünf Noten gegen zwei.





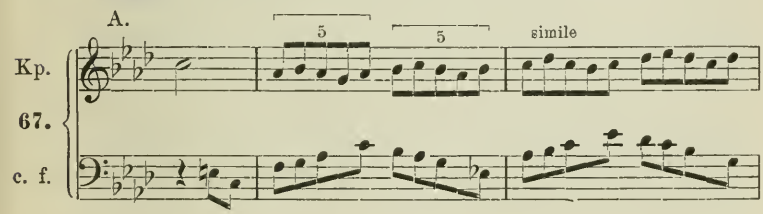
Für den Kontrapunkt fünf Noten gegen drei wählen wir den ursprünglichen dritten Cantus firmus (C) selbst:

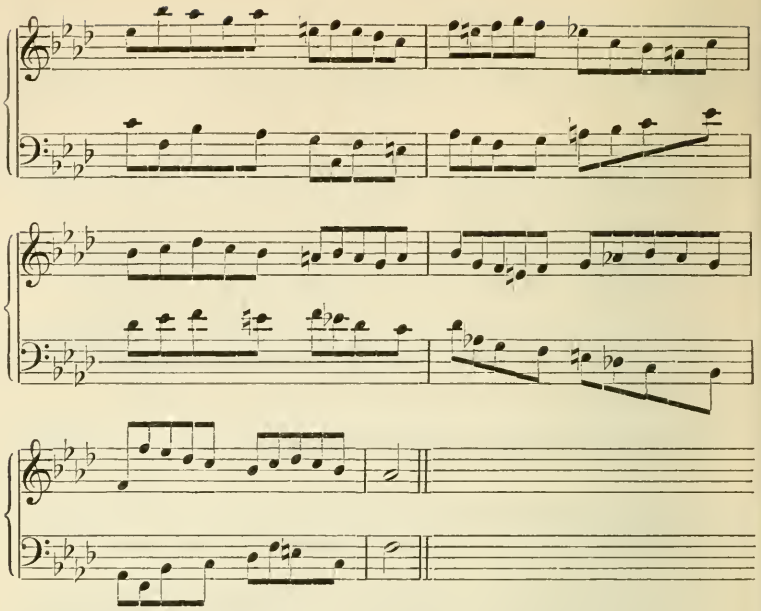
15. Aufgabe: Zweistimmig, fünf Noten gegen drei.



Endlich für den Kontrapunkt fünf Noten gegen vier den im Satz vier Noten gegen drei (No. 60) aus dem ersten Cantus firmus (A) entwickelten Kontrapunkt:

16. Aufgabe: Zweistimmig, fünf Noten gegen vier.





§ 6. Rhythmisierte Kontrapunkte.

Alle bisher betrachteten Arten der Kontrapunktierung stellen einer in gleichen Noten fortlaufenden gegebenen Stimme eine in gleichlangen, längeren oder kürzeren ebenfalls gleichmässig fortlaufende gegenüber. Die Beherrschung des Satzes solcher »laufenden« Stimmen ist zwar ausserordentlich schätzenswerth und von grosser praktischen Bedeutung, immerhin aber doch nur eine einseitige Bethätigung der Gestaltungskraft, sofern die auf solche Weise konzipierten Stimmen rhythmisch beinahe indifferent sind. (Nur die Synkope ist eine rhythmische Bildung.) Wenn wir nun dazu übergehen, auch die mannigfaltigen Wirkungen der Mischung von Längen und Kürzen — in denen ja das Wesen des Rhythmus beruht — mit in den Kontrapunktarbeiten zur Geltung zu bringen, so haben wir zunächst dreierlei Formen solcher Übungen zu unterscheiden:

a) der Cantus firmus läuft in gleichen Noten und nur der Kontrapunkt führt rhythmische Motive durch.

b) der Cantus firmus hat charakteristischen Rhythmus, der Kontrapunkt aber läuft in gleichen Noten.

c) Cantus firmus und Kontrapunkt sind beide und zwar in von einander abweichender Weise rhythmisch ausgebildet.

Die einfachste Kombination ist die erste, besonders, wenn der Kontrapunkt derart ein rhythmisches Motiv durchführt, dass immer nur auf dessen Schwerpunkt der Cantus firmus einen neuen Ton bringt. Jenachdem das Motiv zwei oder drei oder mehr Töne enthält, ist ein solcher Kontrapunkt kaum wesentlich verschieden vom Kontrapunkt der zweiten und dritten Gattung (zwei, drei und mehr gleiche Noten gegen eine); aber der Reiz des neuen Wirkungsmittels erweist sich als so gross, dass selbst die simple Tonrepetition durch die Rhythmisierung ein lebhafteres Interesse in Anspruch nimmt. Die wichtigsten rhythmischen Bildungen, welche sich zur Fortspinnung eignen, sind·

A. im zweizähligen Takt:

1) der jambische punktierte Rhythmus
2) der Anapäst (Zweiteilung des zweiten Viertels)
3) der synkopische Rhythmus

B. im dreitheiligen Takt:

4) der Jambus (1. und 2. Zeit kontrahiert) oder aufgelöst anapästisch
5) der anapästische punktierte Rhythmus auch aufgelöst:
6) der synkopische Rhythmus oder

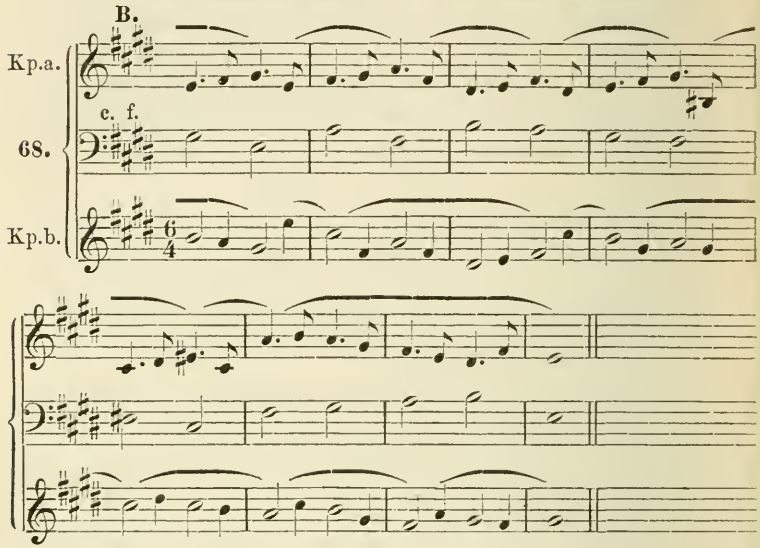
Wie gesagt, diese 6 sind nur eben die allerwichtigsten; ihre Zahl wächst erheblich durch Annahme weiblicher Endungen (z. B. $\frac{3}{4}$ oder $\frac{2}{4}$ u. s. f.) oder weitere Untertheilungen und Zusammenziehungen (z. B. $\frac{2}{4}$ oder u. s. f.). Doch genügt eine eingehendere Betrachtung und Durchübung wenigstens dieser Hauptformen, das rhythmische Vorstellungsvermögen lebendig anzuregen.

Was zunächst den punktierten Rhythmus des zweizähligen Taktes () und den Jambus des dreizähligen Taktes anlangt, so ist zu bemerken, dass der Satz gegen den in gleichen Noten 2 : 1 gehenden darin abweicht, dass weibliche Endungen (Vorhaltslösungen schwere Durchgänge etc.) schwerer verständlich werden, weil sie Abweichungen vom Grundrhythmus sind, während

leichte, springende und fingierte Durchgänge wie auch Anticipationen noch bequemer als beim Satz in gleichen Noten aufgefasst werden, da die Auftaktbeziehung der leichten Note durch die Verlängerung der schweren sehr deutlich gemacht wird.

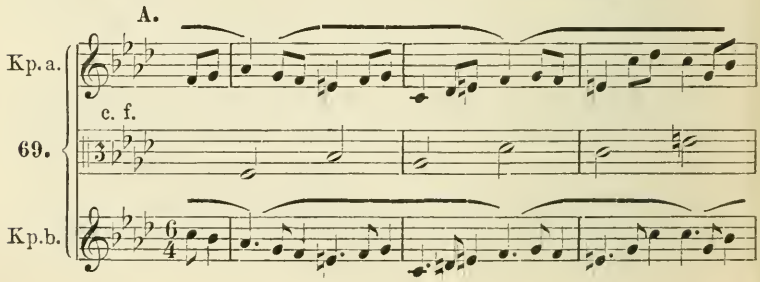
Wir kontrapunktieren den Note gegen Note gefundenen Kontrapunkt (aus No. 31) unseres zweiten Cantus firmus (B) mit beiden Rhythmen:

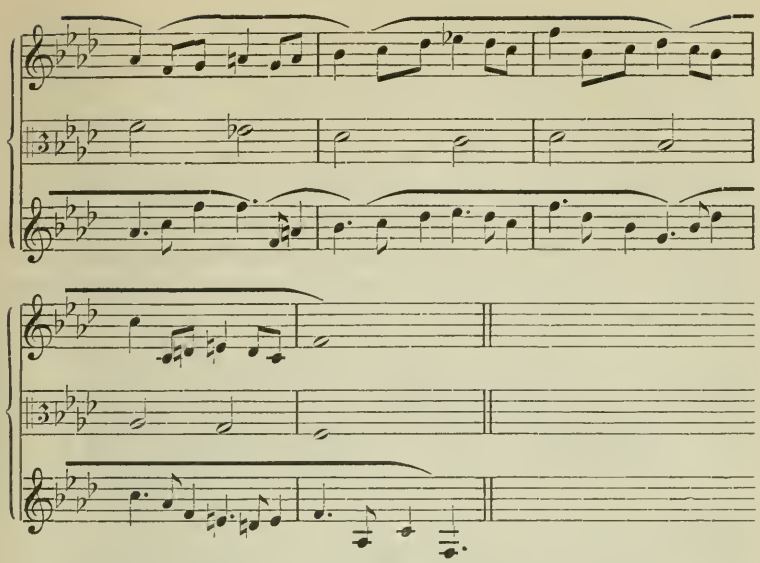
17. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt in jambischen Motiven.



Auch die beiden anapästischen Rhythmen (2 ♩♩ | ♩ und 3 ♪ ♩ | ♩.) wollen wir in einem Beispiele prüfen und zwar mit Zugrundelegung des Kontrapunktes Note gegen Note (aus No. 25) zum ersten Cantus firmus:

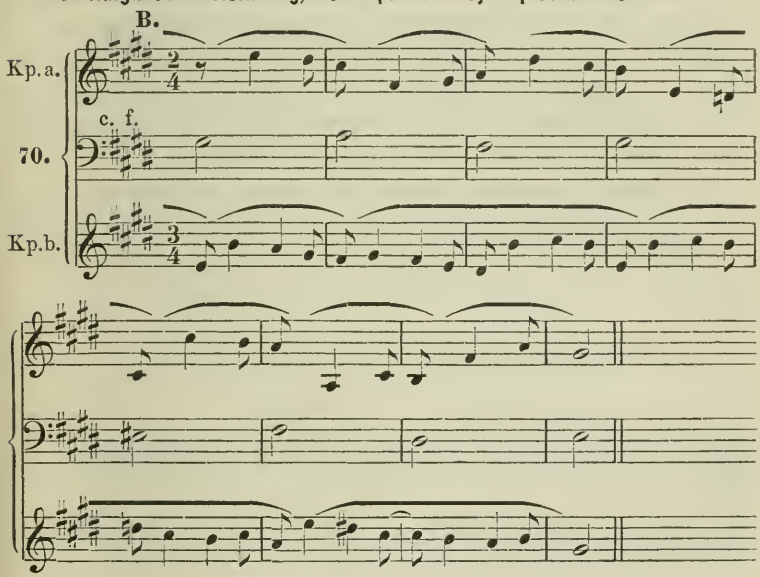
18. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt in anapästischen Motiven.





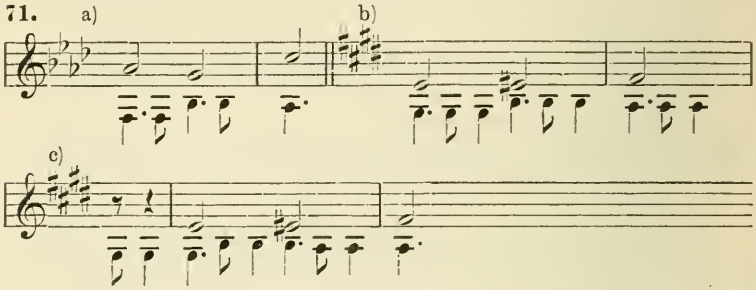
Auch ein Beispiel der synkopischen Kontrapunktierung mit drei und vier Noten gegen eine finde Platz und zwar über dem eine Note gegen zwei gefundenen Kontrapunkt (aus No. 39—40) unseres zweiten Cantus firmus (B):

19. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt in synkopischen Motiven.



Das einzige, was hier speciell zu beachten wäre, ist, dass man möglichst für die Motive Sekundbewegung zu gewinnen suchen muss, weil dann die Synkope ihren ganzen Reiz entfaltet und den einzelnen Ton aus der Bedeutung einer Auflösung in die eines Vorhaltes überführt; die Sprünge verlegt man zweckmässig zwischen die Motive. Natürlich ist aber auch Synkopierung innerhalb einer Akkordfiguration möglich, wie überhaupt alle die betrachteten Rhythmen selbst als blosse Tonrepetition der Note gegen Note gefundenen Kontrapunkte durchführbar sind:

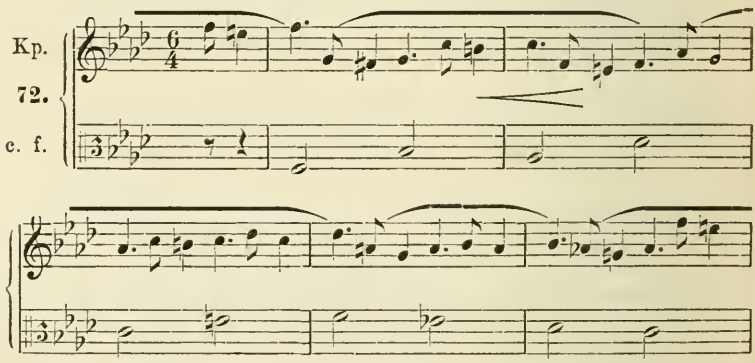
71.

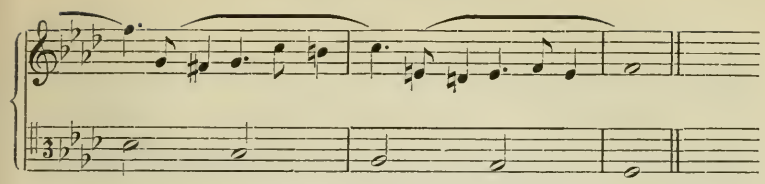


Fallen solche Rhythmisierungen etwas monoton aus, wenn sie den Auftakt aus dem Tonmaterial des vorangehenden Schwerpunktes entnehmen (a und b), so entstehen dagegen reizvollere Bildungen, wenn der Auftakt die folgende Harmonie anticipando andeutet (c). Es verlohnt sich der Mühe, diesen Gedanken näher zu erwägen und ein ganzes Beispiel mit Anticipationen zu kontrapunktieren; statt der dreimaligen Wiederholung desselben Tones fügen wir eine Wechselnote ein:

20. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt fortgesetzt anticipierend.

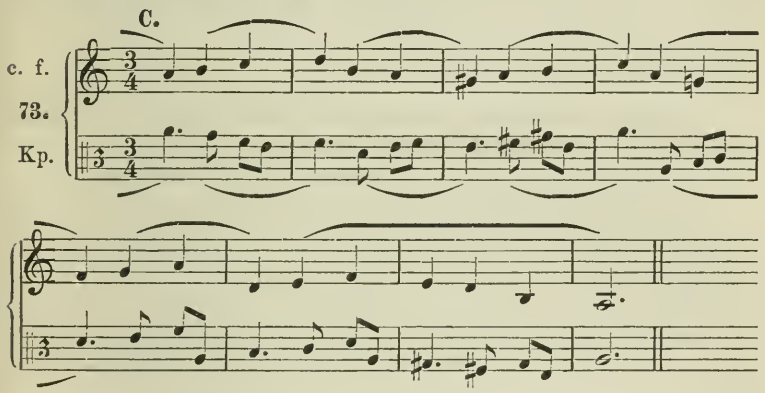
72.



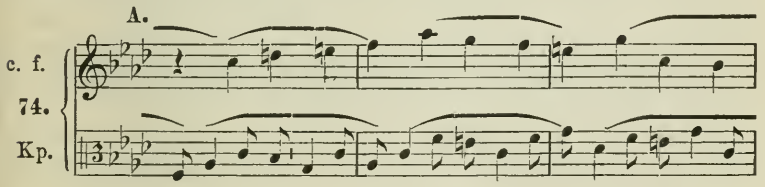


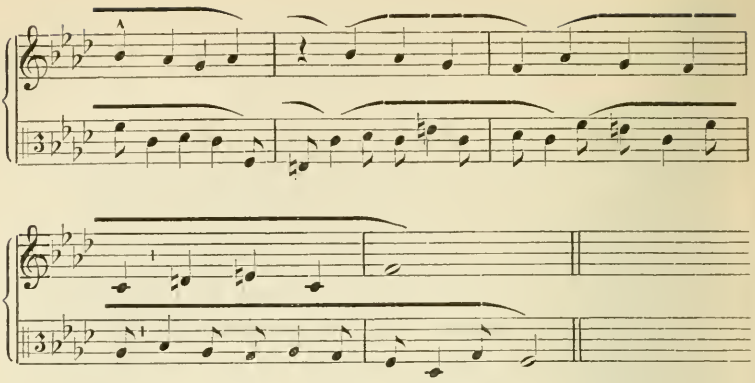
Unsere Arbeiten erhalten wieder ein anderes Aussehen und wachsen an Interesse, sobald wir den Rhythmus des Kontrapunkts nicht gegen je eine Note des Cantus firmus setzen, sondern ihm ein aus zwei resp. drei Noten des Cantus firmus bestehendes Motiv in gleichen Werthen gegenüberstellen. Natürlich muss ein Cantus firmus, der sich zu solcher Kontrapunktierung eignen soll, bereits etwas bewegt sein, denn es gilt nun nicht mehr Note für Note desselben als Schwerpunkt eines Motives zu empfinden. Wir wählen zuerst unseren dritten Cantus firmus (C), den wir mit dem Motiv ♪ ♫ | 𝅗𝅥. kontrapunktieren:

21. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt gegen je ein Taktmotiv des Cantus firmus ein rhythmisches Motiv bringend.



Für eine zweite Übung wählen wir den im Satz zwei Noten gegen eine (No. 47) aus dem ersten Cantus firmus (A) entwickelten Kontrapunkt, als Rhythmus ♩ ♪ | ♪:

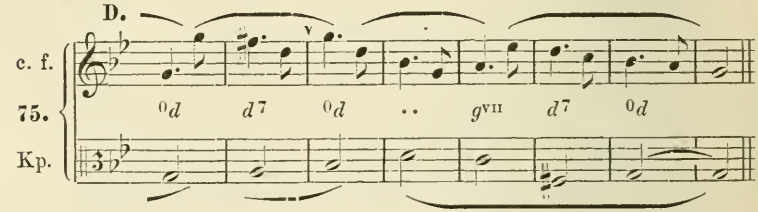




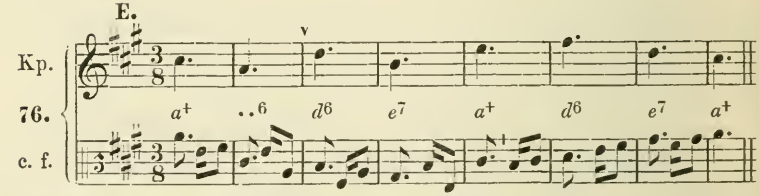
§ 7. Cantus firmus rhythmisiert.

Kehren wir nun unsere Aufgabe um, d. h. schreiben wir zu einem Cantus firmus, der einen bestimmten Rhythmus festhält, eine Gegenstimme in gleichen Noten und zwar zunächst so, dass auf den Schwerpunkt jedes Motivs des Cantus firmus der Kontrapunkt einen neuen Ton bringt, so bedürfen wir neuer Canti firmi:

22. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt in gleichen Noten, je eine gegen jedes Motiv des rhythmisierten Cantus firmus.



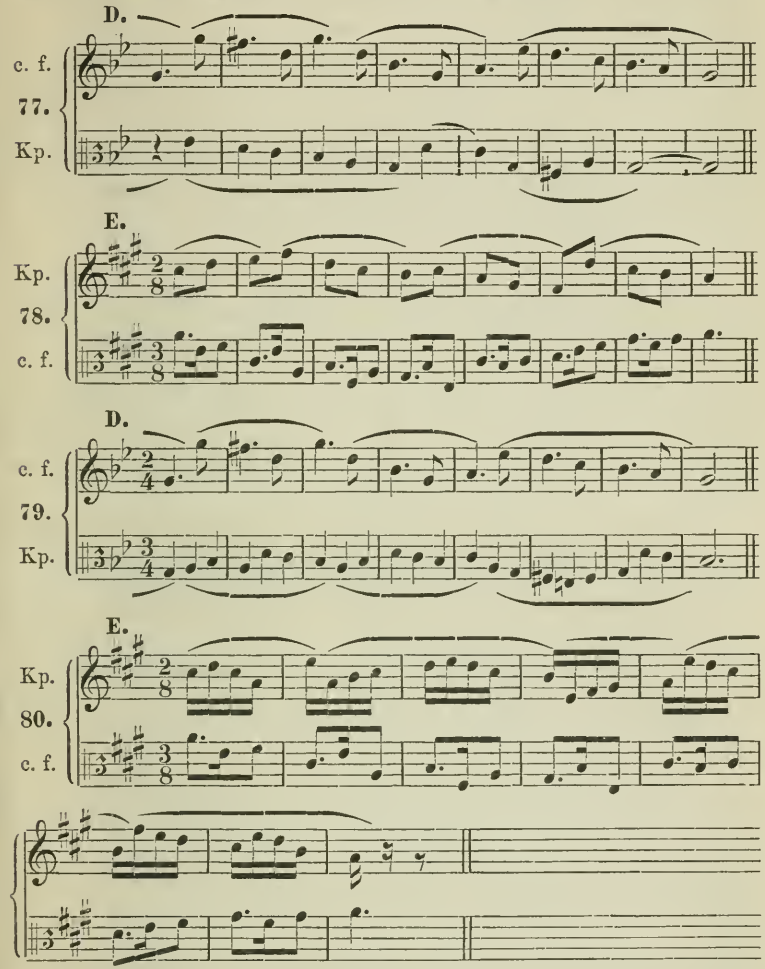
und:



Wer die vorausgegangenen Aufgaben zu lösen vermocht hat, dem wird auch die neue keine Schwierigkeiten machen,

gegen einen Cantus firmus solcher Art einen laufenden Kontrapunkt und zwar mit 2, 3 oder 4 Noten gegen jedes Motiv zu schreiben:

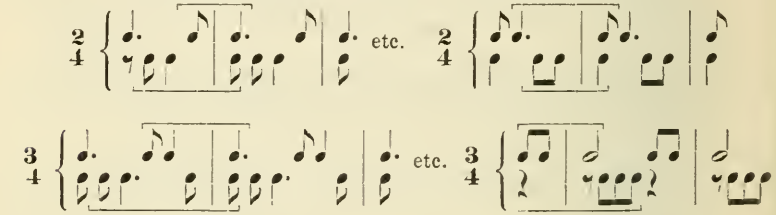
23. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt in gleichen Noten, je zwei, drei oder vier gegen ein Motiv des rhythmisierten Kontrapunkts.



Zu erklären ist hier überall nichts, wohl aber viel zu üben; vor allem kann hier der natürliche Instinkt seine ganze Stärke in der Vermeidung fehlerhafter Parallelen und unschöner Klangwirkungen zeigen.

§ 8. Cantus firmus und Kontrapunkt Rhythmen durchführend.

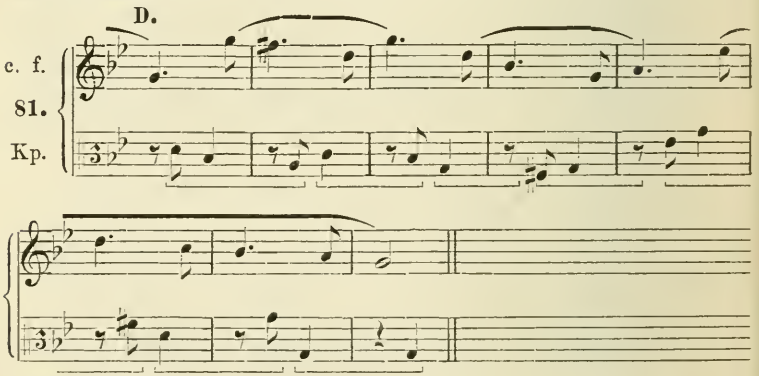
Bevor wir dem Kontrapunkt völlig freie Verfügung über das Gebiet der Rhythmik zu beliebiger Auswahl im geeigneten Momente geben können, haben wir uns noch mit einer stereotypen Form zu beschäftigen, welche mit den im vorigen Geübten grosse Ähnlichkeit hat, nämlich der Durchführung je eines prägnanten Rhythmus im Cantus firmus und Kontrapunkt. Die meisten der solchergestalt verkoppelten Rhythmenpaare erweisen sich als komplementäre, d. h. sie ergänzen sich gewöhnlich derart, dass ihre Vereinigung eine glatt fortlaufende Bewegung in kleineren Werthen giebt. Die einfachsten derartigen komplementären Rhythmen*) sind:



u. s. w.

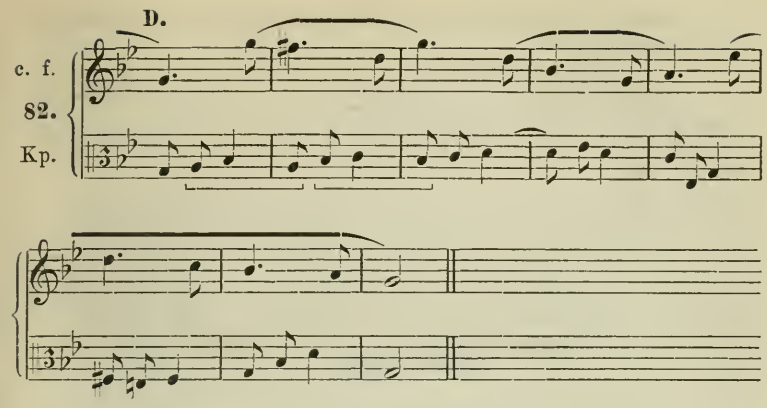
Unser vierter Cantus firmus (D) würde sich folgendermassen mit komplementärem Rhythmus kontrapunktieren lassen.

24. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt einen komplementären Rhythmus durchführend.

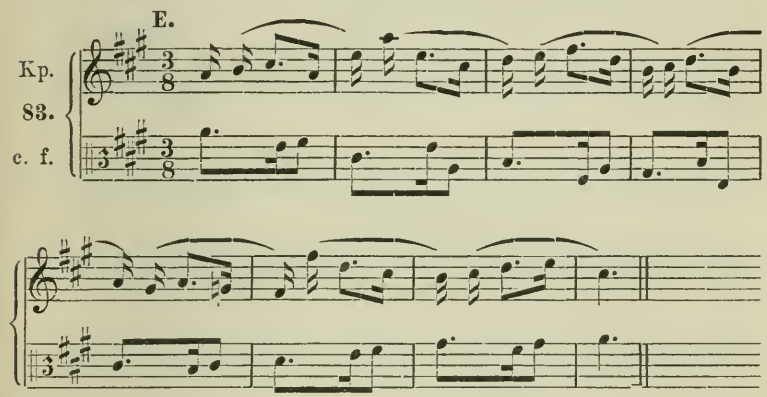


oder ohne Pausen:

*) Vgl. »Musikalische Dynamik und Agogik« S. 206—230.



der fünfte (E) ist für ähnliche Behandlung im $\frac{3}{4}$ geeignet:

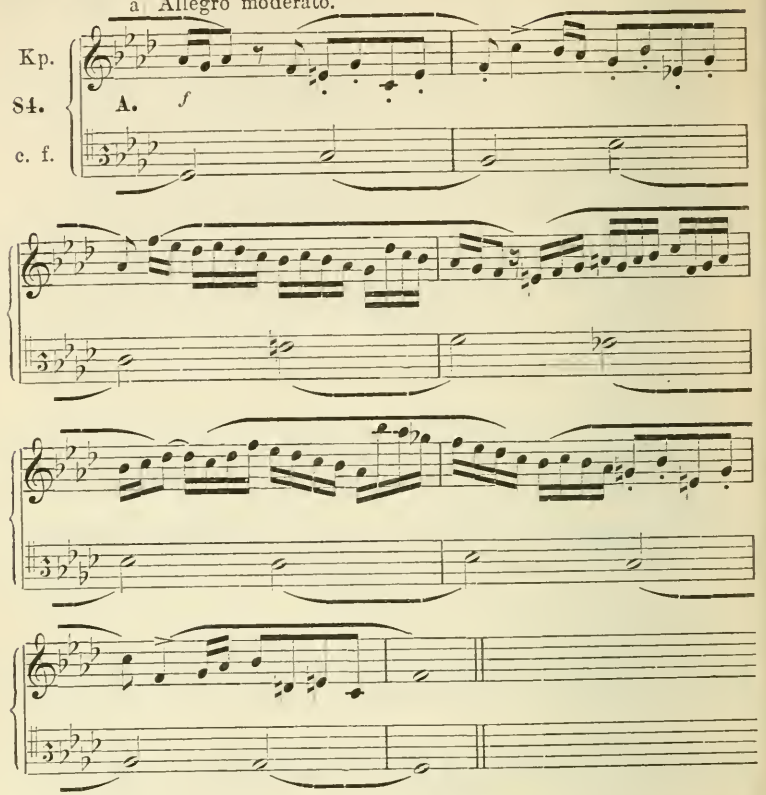


§ 9. Kontrapunkt ganz frei erfunden.

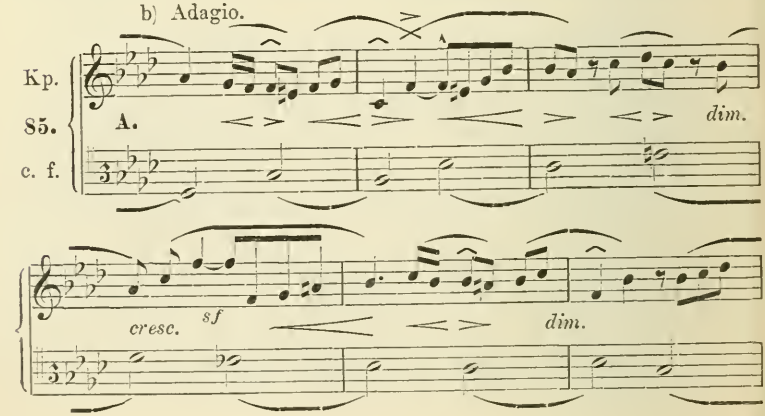
Streifen wir nun die lästige Fessel der monotonen Durchführung eines Rhythmus ab und geben den Kontrapunkt völlig frei, sodass er nach Belieben theilweise in gleichen Noten, theilweise in längeren und kürzeren in bunter rhythmischer Mischung nach Gefallen mit eingestreuten Pausen sich bewegt, so wird die Fülle der zu einem Cantus firmus möglichen Kontrapunkte unerschöpflich. Einige Kontrapunkte zu dem im Satz Note gegen Note (No. 25) gefundenen Kontrapunkt unseres ersten Cantus firmus (A) mögen davon einen Begriff geben:

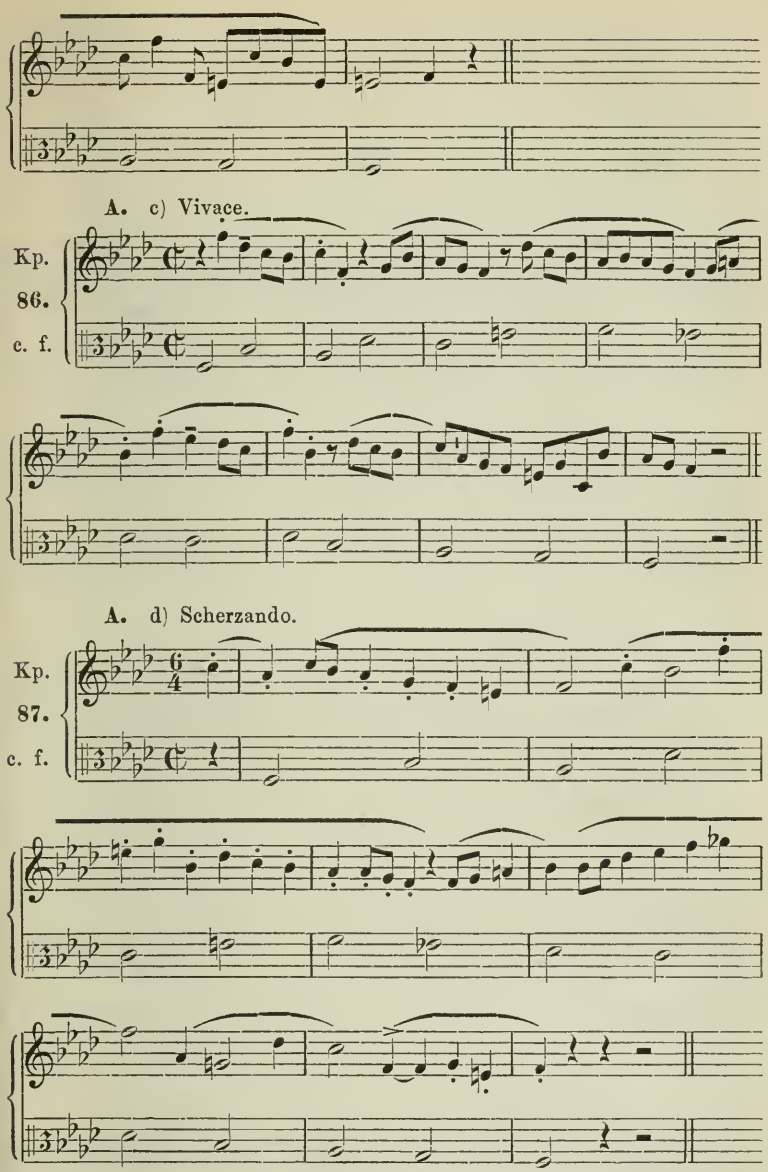
25. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt ganz frei gegen einen Cantus firmus in gleichen Noten.

a) Allegro moderato.



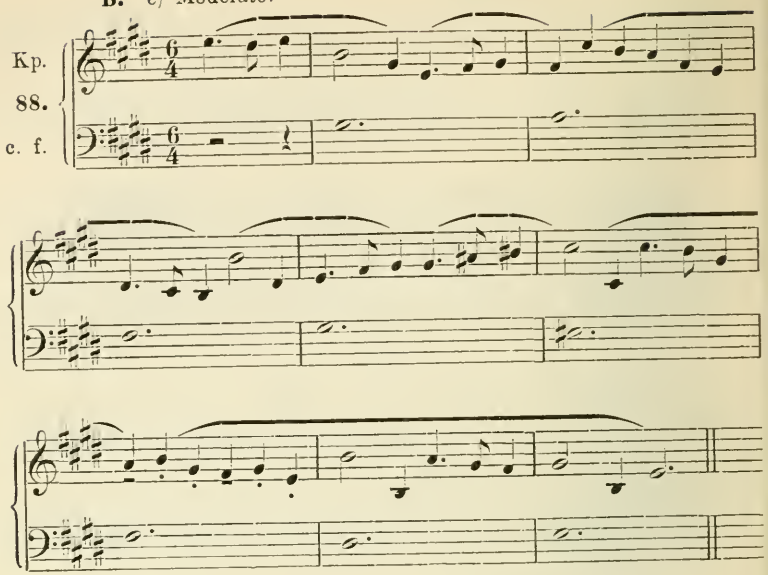
b) Adagio.



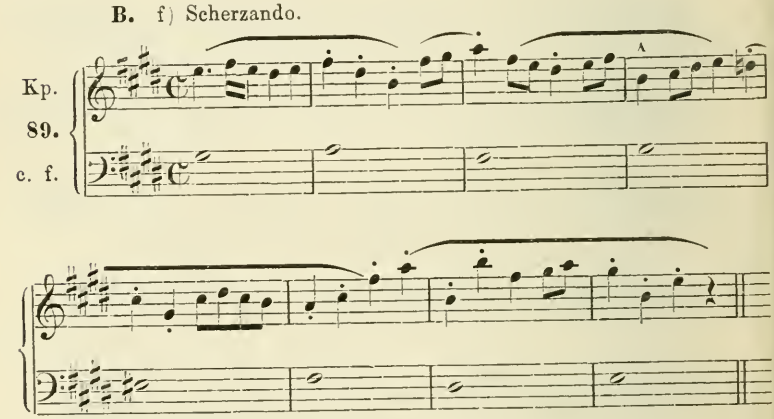


Auch der im Satz eine Note gegen zwei zum Cantus firmus B gefundene Kontrapunkt mag uns als Cantus firmus für ein paar solche Kontrapunktierungen dienen:

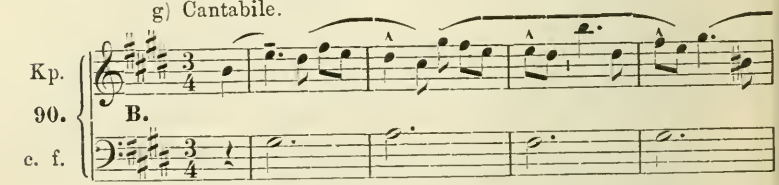
B. e) Moderato.

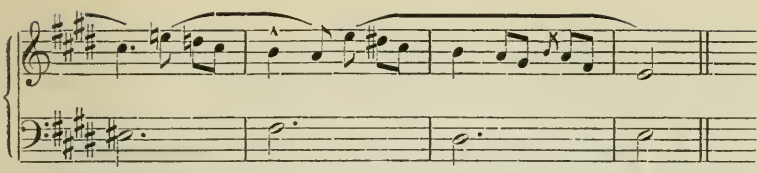


B. f) Scherzando.



g) Cantabile.





Diese Proben mögen genügen, um dem Schüler zu zeigen, dass er seiner Phantasie nun freiesten Spielraum lassen kann. Ob er dem Kontrapunkt am Anfang einen Auftakt zuwachsen lassen will oder nicht, bleibt ihm überlassen. Je lebhafter bewegt der Kontrapunkt gegenüber dem Cantus firmus sich gestaltet, desto mehr wird er dessen Noten die Bedeutung von Einheiten höherer Ordnung aufzwingen, d. h. seinerseits als melodieführende Stimme hervortreten und die oben (§ 2) aufgewiesene typische Form symmetrischen Aufbaues in kleineren Werthen zur Geltung bringen. Das ist der Grund weshalb wir in den letzten Beispielen jeder Note des Cantus firmus die Geltung eines Taktes zuwiesen. Denn eigentliche wirkliche Takte, auf welche das Gesetz des symmetrischen Aufbaues mit allen seinen Ausnahmen (Elision des leichten Taktes, Umdeutung des schweren Taktes zum leichten u. s. w.) allein passt, sind eben nur der zweizählige und der dreizählige, d. h. diejenigen Taktarten, welche 2 oder 3 eigentliche Zählzeiten (die etwa zwischen 60 und 120 M. M. schwanken) enthalten. Uneigentliche Takte, die oft genug vorgezeichnet werden, sind einerseits die zu kleinen, welche stets nur eine Zählzeit enthalten ($\frac{3}{4}$ wo $\mathbb{d}.$, $\frac{3}{8}$ wo $\mathbb{d}.$, $\frac{2}{4}$ wo $\mathbb{d}$ Zählzeiten sind), und andererseits die zu grossen, zusammengesetzten, welche den schweren Takt mit dem zugehörigen leichten [selten mit zwei zugehörigen leichten] für's Auge zusammenziehen, sodass nur vor den Schwerpunkt des schweren Taktes ein Taktstrich gestellt wird ($\frac{4}{4}$ wo $\mathbb{d}$, $\frac{12}{8}$ wo $\mathbb{d}.$, $\frac{6}{4}$ wo $\mathbb{d}$, $\frac{6}{8}$ wo $\mathbb{d}$ Zählzeiten sind). Als eigentliche Takte bleiben also übrig: $\frac{2}{4}$ wo $\mathbb{d}$, $\frac{3}{4}$ wo $\mathbb{d}$, $\mathbb{C}$ wo $\mathbb{d}$, $\frac{6}{4}$ wo $\mathbb{d}.$, $\frac{6}{8}$ wo $\mathbb{d}.$, $\frac{3}{8}$ wo $\mathbb{d}$ Zählzeiten sind. Es wird vorausgesetzt, dass der Schüler die symmetrische Struktur stets im Auge behält, resp. dass der Lehrer sie in jedem einzelnen Falle kontroliert. Aufs Äusserste zu verpönen ist jedes Schwanken der Auffassung der Symmetrien; unter allen Umständen muss vor Entwurf des Kontrapunkts der Cantus firmus soweit klar erfasst sein, dass die

Lage der schweren Takte feststeht: nur dann kann die Phantasie mit unfehlbarer Sicherheit arbeiten und dem Cantus firmus einen homogenen Kontrapunkt gesellen.

§ 10. Höchste Freiheit: der Cantus firmus motivisch bunt gestaltet und der Kontrapunkt ohne irgendwelche Einschränkung als Gegensatz dazu erfunden.

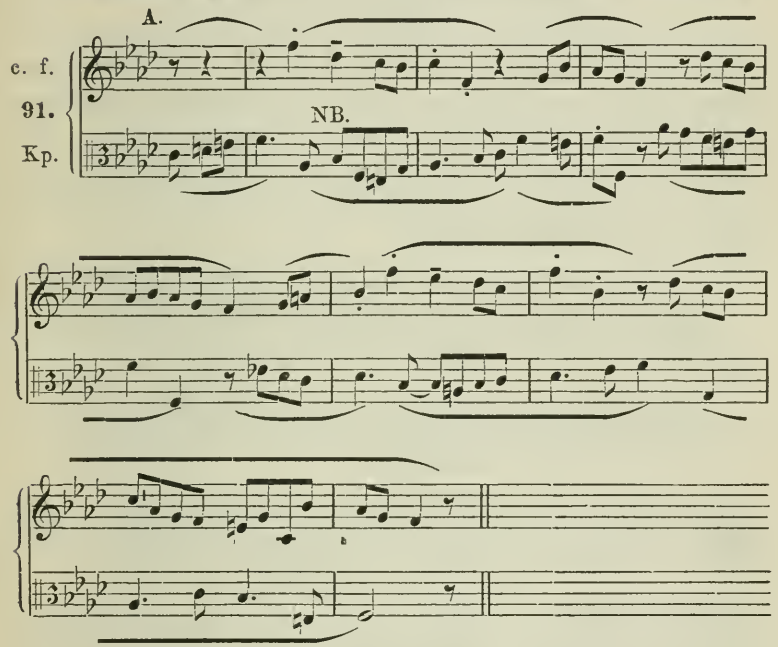
Allen unseren bisherigen Übungen haftete etwas an, das an die Schulstube erinnerte; die fortgesetzte Bewegung in gleichen Noten, wie die änderungslose Durchführung eines Rhythmus sind immerhin Einschränkungen, wenn sie auch in der freien Komposition oft genug vorkommen und also nicht nur Schularbeiten sind. Man denke nur an den letzten Satz der Sinfonia eroica, mit ihren bald in gleichen Noten laufenden, bald einen Rhythmus festhaltenden Kontrapunktierungen des einfachen, in seinem ersten Viertheil auch in gleichen Noten ( ) gehenden Themas. Immerhin sind solche Sätze (z. B. auch der letzte der 4. Symphonie von Brahms) doch derart »gearbeitet«, dass, wenn nicht der Laie, so doch sicher der technisch geschulte Musiker besonderes Interesse an der »Mache« (Faktur) nimmt; sie erinnern also schliesslich doch an die Schulstube!

Jetzt endlich können wir auch die letzte Fessel abstreifen, indem wir dazu übergehen, zu einem ganz frei gestalteten Cantus firmus einen ebenfalls ganz frei gestalteten Kontrapunkt zu erfinden. Wenn wir beim Satz Note gegen Note vor dem Irrthum warnen mussten, den in absoluter Gegenbewegung gehenden Kontrapunkt als den selbständigsten anzusehen, so müssen wir nun jetzt davor warnen, dass nicht der Kontrapunkt einfach rhythmisch zur Komplementärstimme des Cantus firmus wird. Vielmehr sei der Kontrapunkt wirklich unterschieden vom Cantus firmus, gehe ganz und gar seinen eigenen Gang innerhalb der durch den Cantus firmus gegebenen harmonischen und metrischen Bedingungen, schliesse sich weder der melodischen und rhythmischen Bewegung des Cantus firmus an, noch scheue er ängstlich jedes melodische oder rhythmische Zusammengehen. Dass man nicht gerade synkopieren wird, wo auch der Cantus firmus synkopiert, und dass man nicht schweigt, wo der Cantus firmus eine klaffende Lücke hat, versteht sich allerdings von

selbst; denn gerade durch Ausnutzung dieser Gelegenheiten wird man die Gegenstimme kräftig entwickeln und sie selbständig hervortreten lassen. Um unseren Übungen möglichst hohen pädogogischen Werth zu geben, arbeiten wir auch jetzt auf Grund unserer bisherigen Cantus firmi weiter.

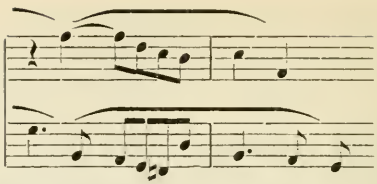
Zuerst wählen wir den Kontrapunkt *c* von S. 49 als Cantus firmus. Da in demselben die Pause zu Anfang das erste Glied der ersten Symmetrie vertritt, können wir sie nicht wohl weglassen, ohne das Verständniss wesentlich zu erschweren; natürlich müssen wir sie aber hörbar machen, d. h. der Kontrapunkt muss den ersten Takt ausprägen:

26. Aufgabe: Zweistimmig, beide Stimmen rhythmisch ganz frei gestaltet.



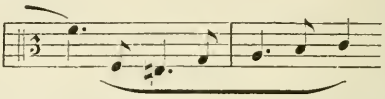
Hier wäre vielleicht die zweite Phrase zu bessern; der Kontrapunkt dreht sich etwas auffällig um das as^1 herum. In der freien Komposition, d. h. wenn man nicht daran gebunden ist, den Cantus firmus für unverletzlich zu halten, würde eine kleine Änderung an diesem die Arbeit wesentlich erleichtern, nämlich eine Verlängerung des f^2:

92.



Auf diese Möglichkeit, das Thema selbst zu bessern, damit sich ungezwungenere Kontrapunkte ergeben, sei immer wieder nachdrücklichst hingewiesen. Übrigens ist auch mit Beibehaltung der Werthe des Cantus firmus der Kontrapunkt verbesserungsfähig:

93.



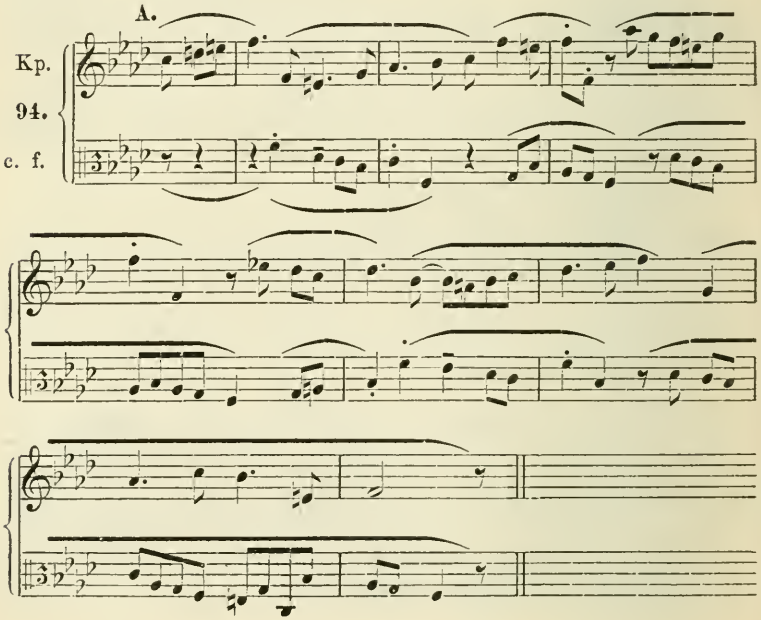
wobei zu beachten ist, dass dann das rhythmische Motiv dieser Phrase (♪ | 𝅗𝅥.) mit dem der letzten übereinstimmt, also der Kontrapunkt an Einheitlichkeit und Konsequenz gewinnt. Der gefundene Kontrapunkt eignet sich sehr wohl zur Umkehrung (Versetzung der höheren Stimme in die tiefere und der tieferen Stimme in die höhere Oktave):

A.

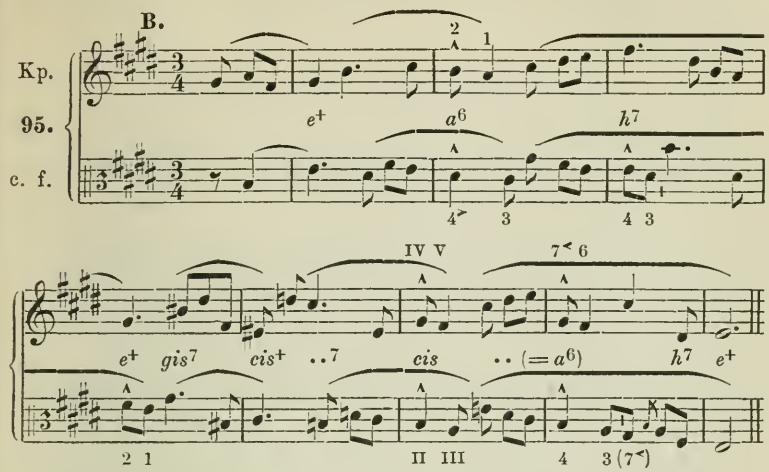
Kp.

94.

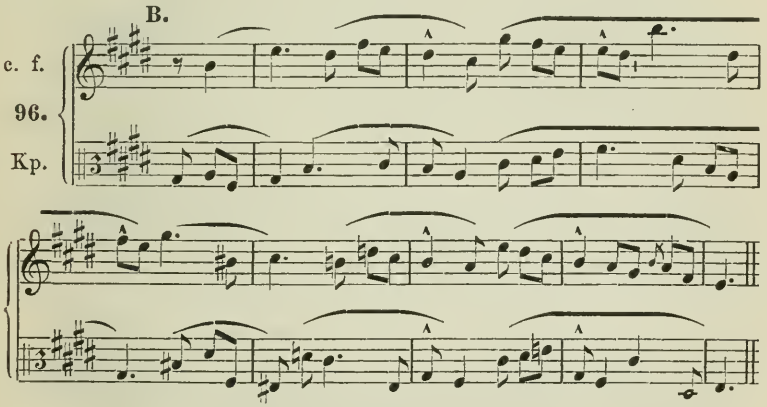
c. f.



Einer zweiten Übung liege der S. 50, g, aus unserem Cantus firmus B entwickelte Kontrapunkt zu Grunde:



Dieser Kontrapunkt ist durch die vielen Vorhalte (auch im Cantus firmus) etwas weichlich, konserviert übrigens den Charakter des Cantus firmus (cantabile). An drei Stellen ereignet es sich, dass beide Stimmen gleichzeitig Vorhalte machen; dieselben werden dadurch leichter verständlich, dass sich der der einen Stimme bereits auf's zweite Achtel auflöst. Auch dieser Kontrapunkt ist zur Umkehrung in der Oktave geeignet:



Es leuchtet ein, dass Übungen dieser Art zu den allerwichtigsten zählen; aus Raumrücksichten unterlassen wir die

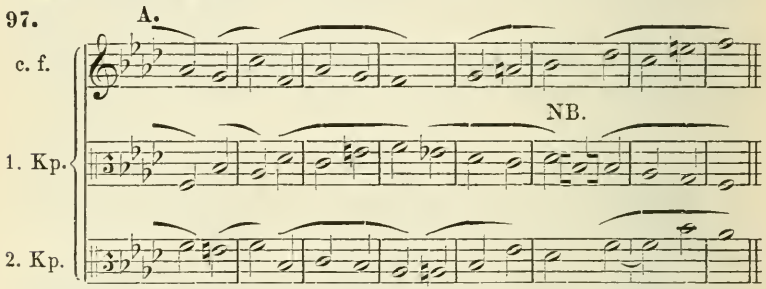
Ausarbeitung weiterer Kontrapunkte, mahnen aber hier längere Zeit stillzustehen und alle nach Anleitung des vorigen Paragraphen gefundenen bunten Kontrapunkte als Cantus firmi zu benutzen!

§ 11. Dreistimmiger Kontrapunkt.

Eine Fertigkeit im Erfinden zweier gut melodisch sich entfaltenden und rhythmisch selbständigen Stimmen ist nur zu erwerben, indem man erst längere Zeit die successive Komposition der beiden Kontrapunkte übt, d. h. erst die eine und nach deren Vollendung die zweite Gegenstimme erfindet. Natürlich behält man sich dabei Freiheit vor, eventuell an der zuerst gefundenen zu Gunsten besserer Entwickelung der zweiten Änderungen zu machen. Wir werden der Reihe nach unsere zweistimmigen Arbeiten durch Hinzufügung einer dritten Stimme zu dreistimmigen machen und beginnen zunächst mit den Note gegen Note gesetzten, denen wir auch die dritte Stimme Note gegen Note beifügen.

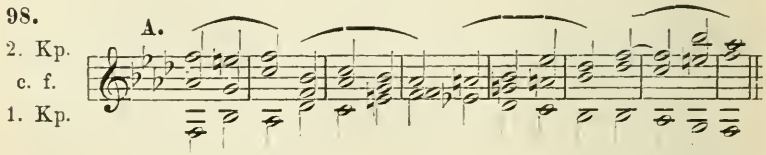
27. Aufgabe: Eine dritte Stimme Note gegen Note zu den Sätzen der 1. Aufgabe zu schreiben.

97.



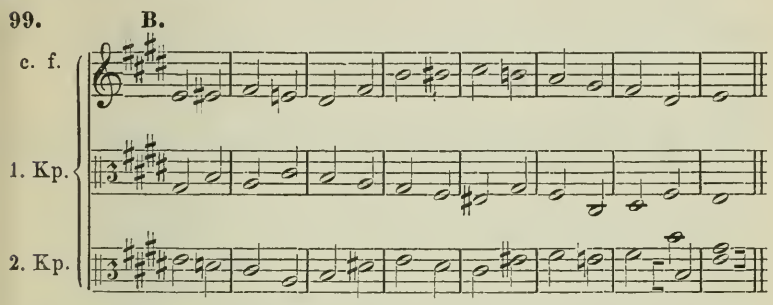
Hier würde die kleine Änderung des 1. Kontrapunkts im drittletzten Takte (*b* statt *des*) dem Wohlklang des Ganzen zu statten kommen. Die gefundene dritte Stimme ist zwar nicht ganz so natürlich verlaufend wie die beiden anderen, aber doch selbst als Oberstimme nicht unbrauchbar:

98.

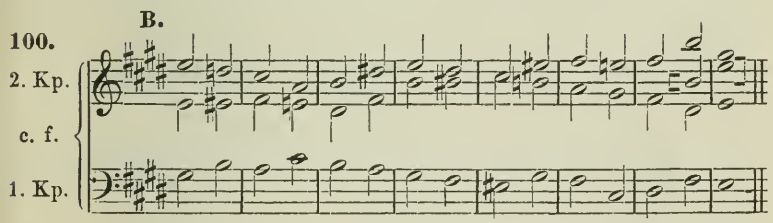


Die Bindung des f^2 über den 6./7. Taktstrich ist durchaus nichts, was der Satz Note gegen Note zu meiden hätte; doch wird der kontrapunktische Satz diese Ligaturen, welche für die schlichte Stimmführung der Arbeiten der »Harmonielehre« die Grundlage bildeten, nicht eben aufsuchen, sondern nach Möglichkeit meiden, um den Stimmen Leben zu geben.

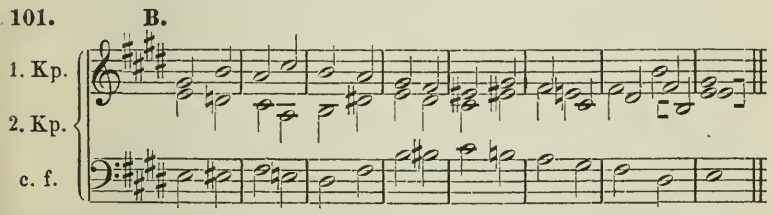
Wir kommen zum zweiten Cantus firmus und zwar mit dem zuerst gefundenen Kontrapunkt:



Gegen diesen Kontrapunkt ist gar nichts einzuwenden: auch eignen sich die Stimmen zur Umkehrung z. B.



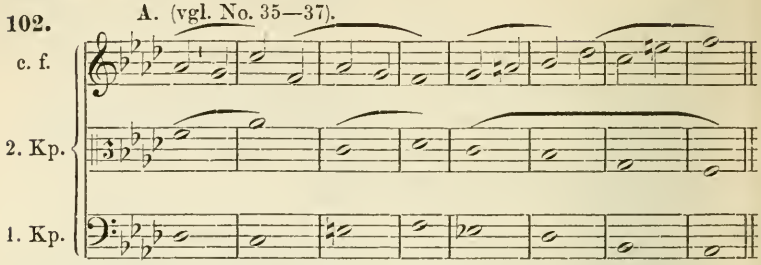
Andere Umkehrung:



Den Beispielen des Satzes eine Note gegen zwei oder drei wollen wir die dritte Stimme gleichfalls in längeren Noten beifügen:

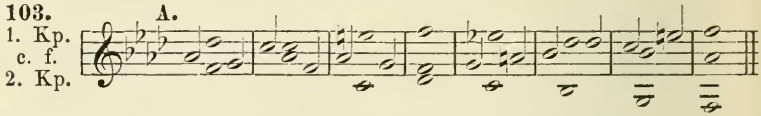
28. Aufgabe: Eine dritte Stimme zu den Sätzen der 2. Aufgabe Note gegen Note zum Kontrapunkt zu schreiben.

102. A. (vgl. No. 35—37).



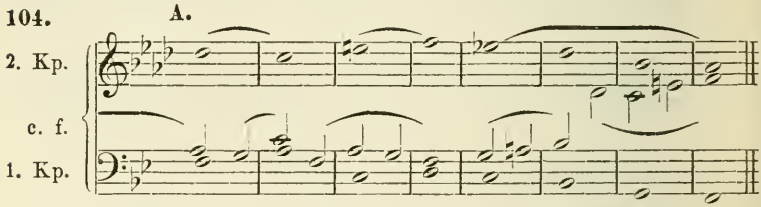
oder mit Umkehrung der Stimmenlage:

103. A.



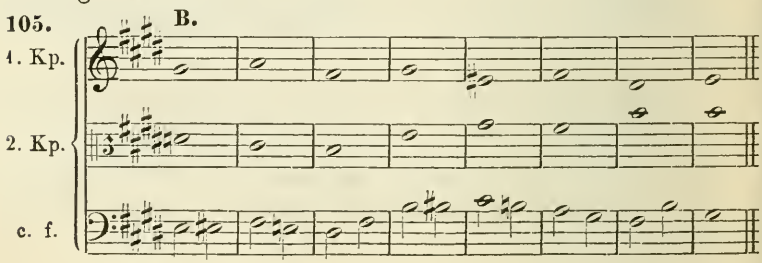
Hier kreuzen sich die drei Stimmen mehrfach, was im allgemeinen nicht zu empfehlen ist, weil dadurch der Stimmengang undeutlicher wird. Doch kann man für drei Singstimmen immerhin unbedenklich so schreiben, desgleichen für verschiedene instrumentale Klangfarben z. B. wenn den Cantus firmus die Violine oder Oboe hat und die beiden Kontrapunkte zwei Klarinetten. Übrigens könnten auch die Stimmen weiter auseinander gelegt werden (c. f. und 2. Kp. eine Oktave tiefer):

104. A.



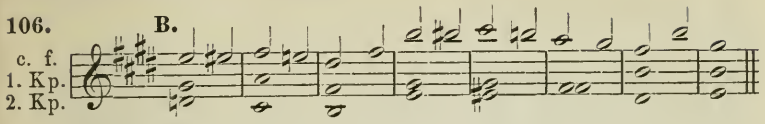
Die dritte Stimme zu unserem *E*dur-Beispiel (No. 40) würde in langen Noten so ausfallen:

105. B.



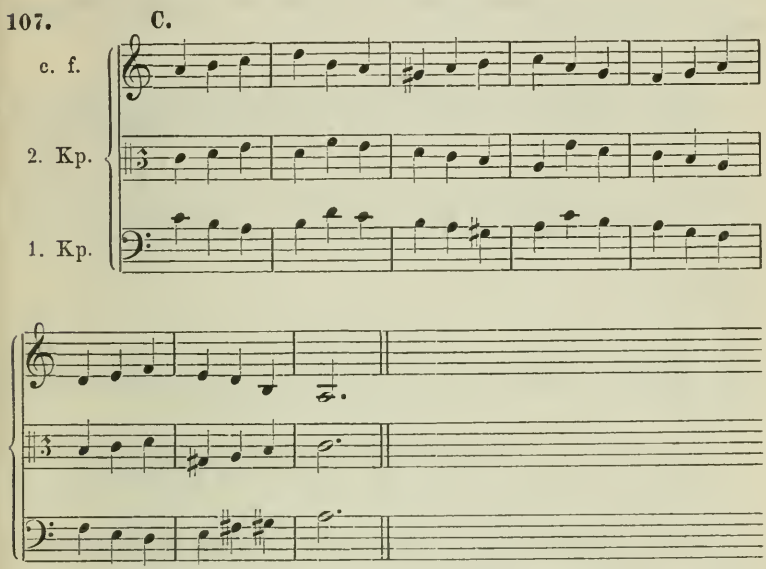
mit Versetzung der Stimmen:

106.



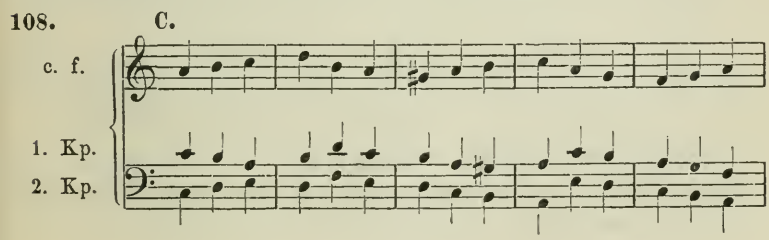
Der 2. Kontrapunkt Note gegen Note zu unserem 3. Cantus firmus (C) könnte sich so gestalten:

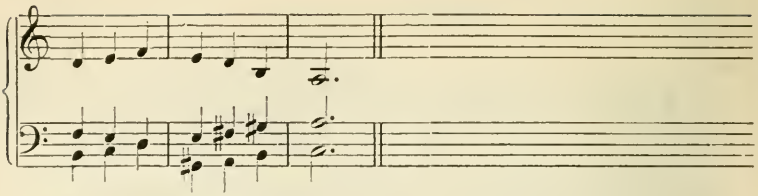
107.



Hier können die beiden Oberstimmen nicht gegen einander verkehrt werden, da sie Takt 2 und 4 Quartenparallelen machen, die sich bei Vertauschung der Lagen in Quintenparallelen verwandeln. Immerhin sind aber sonst einige Umsetzungen möglich, z. B.:

108.

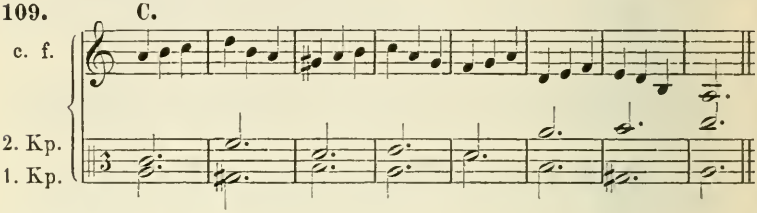




Mit einer Note gegen drei in zwei Stimmen (zu No. 43):

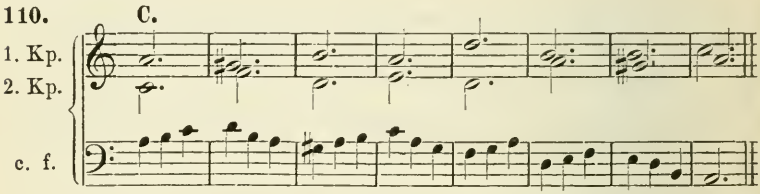
29. Aufgabe: Eine dritte Stimme zu den Sätzen der 3. Aufgabe, Note gegen Note zum Kontrapunkte zu schreiben.

109. C.



umgekehrt:

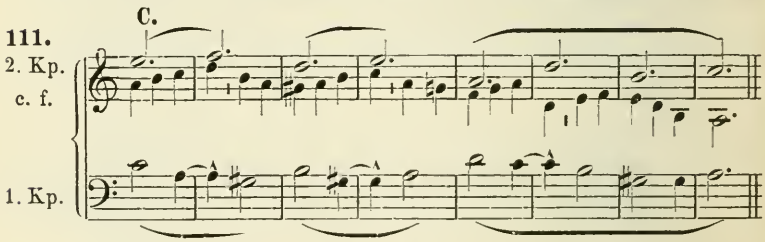
110. C.



Auch der Satz mit $^2/_4$-Noten im $^3/_4$-Takt lässt sich ähnlich mit einem 2. Kontrapunkt in $\mathfrak{o}.$ dreistimmig machen:

30. Aufgabe: Dritte Stimme in $^3|_4$-Noten zu den Arbeiten der 4. Aufgabe.

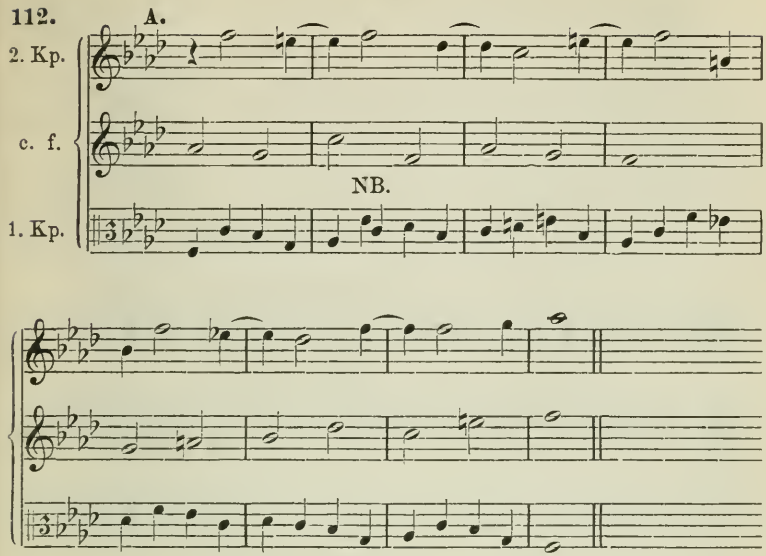
111. C.



Den Sätzen, welche zweistimmig zwei Noten gegen eine kontrapunktiert sind (S. 26), stellen wir eine nach Möglichkeit in Viertelbewegung synkopierte Stimme gegenüber:

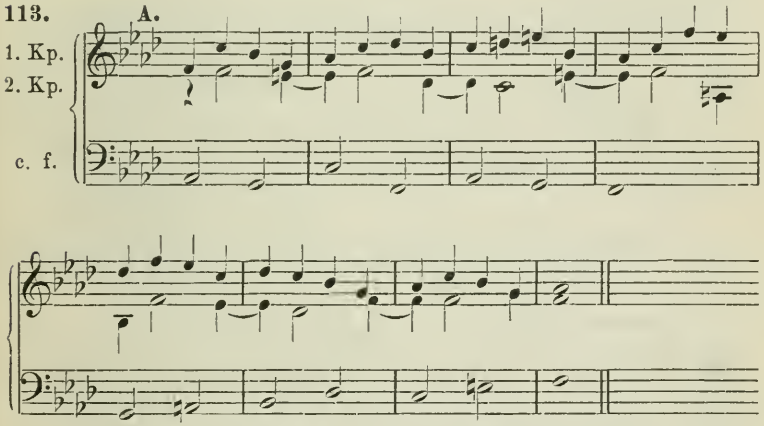
31. Aufgabe: Synkopierte 3. Stimme zu den Sätzen der 5. Aufgabe.

112.



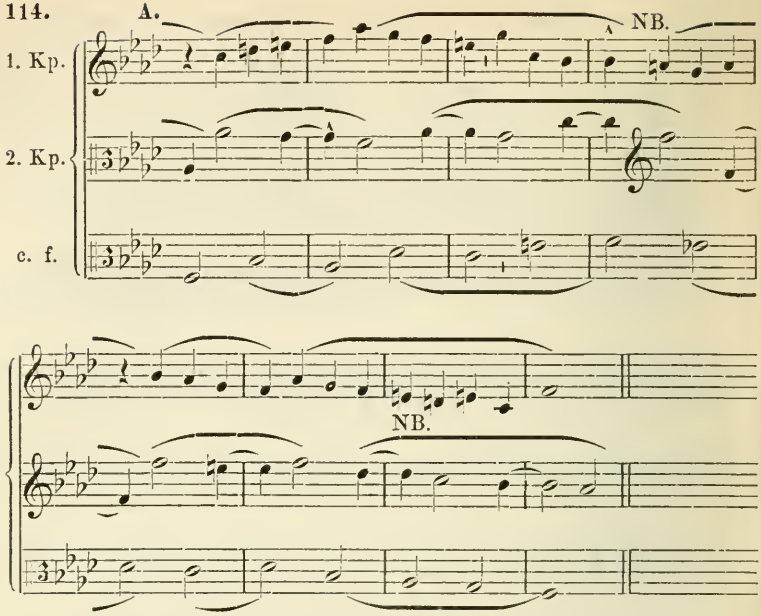
Hier kann bei NB. für *es* im 1. Kp. *c* genommen werden, da *es* etwas querständig gegen das *e* des 2. Kp. ist. Eine brauchbare Umkehrung des Satzes wäre:

113.



Auch unser zweiter Satz von S. 26 werde dreistimmig gemacht:

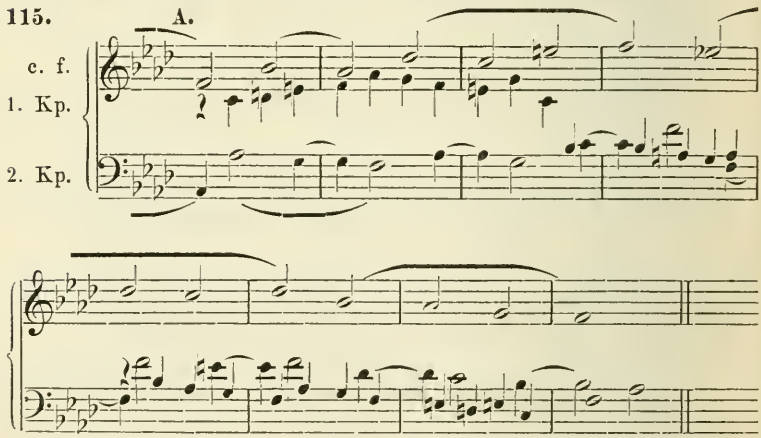
114.



Hier haben wir zwei Noten an dem 1. Kontrapunkt geändert: im vierten Takte a^1 für as^1, um die Wendung natürlicher zu gestalten und im vorletzten Takte e^1 statt c^1 des besseren Anschlusses wegen.

Eine brauchbare Umkehrung wäre:

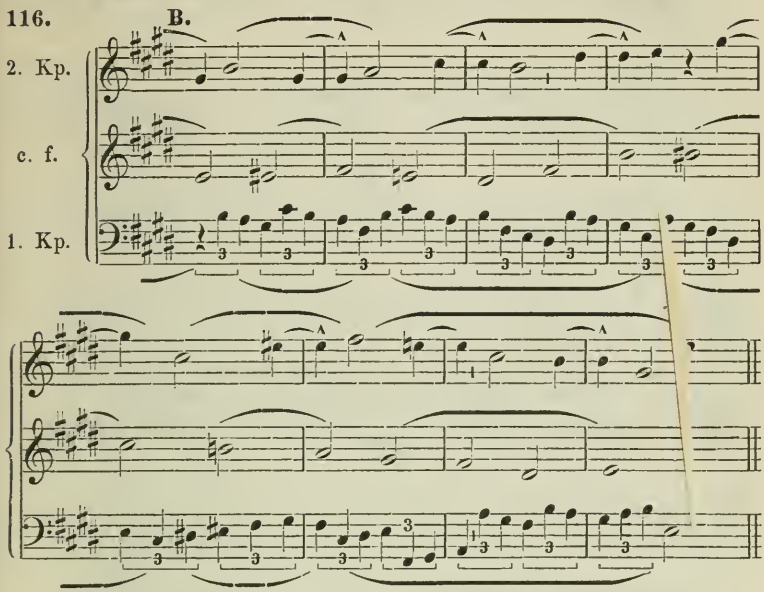
115.



Auch zu unserem Satze drei Noten gegen eine (No. 49) schreiben wir eine dritte Stimme ähnlicher Art:

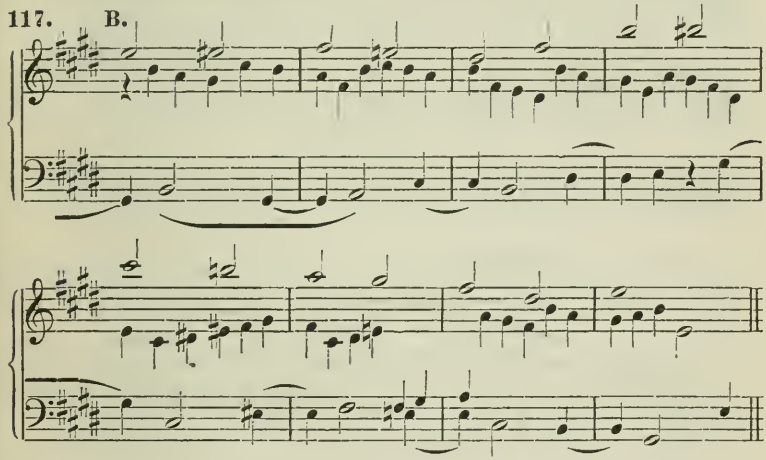
32. Aufgabe: Synkopierte 3. Stimme zu den Sätzen der 6. Aufgabe.

116.



in brauchbarer Umkehrung:

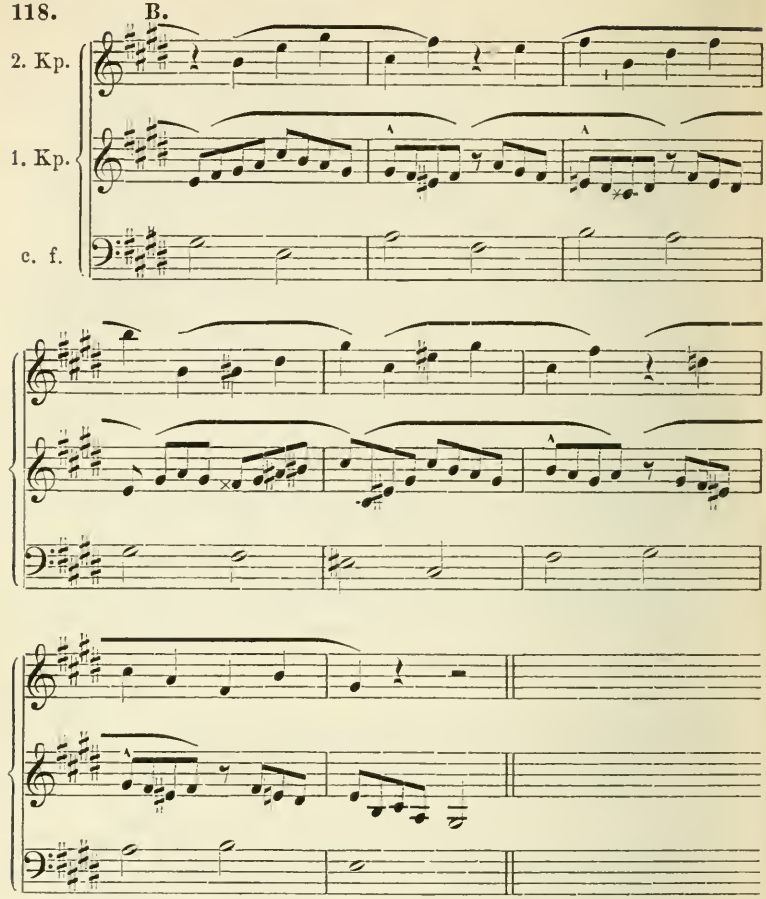
117.



Dem Satz mit vier Noten gegen eine (No. 51) geben wir eine dritte Stimme mit zwei Noten gegen eine:

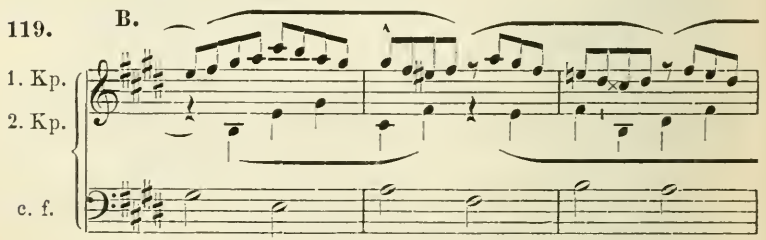
33. Aufgabe: Eine dritte Stimme zu den Sätzen der 7. Aufgabe, in 2 Noten gegen 1 und 4 zu schreiben.

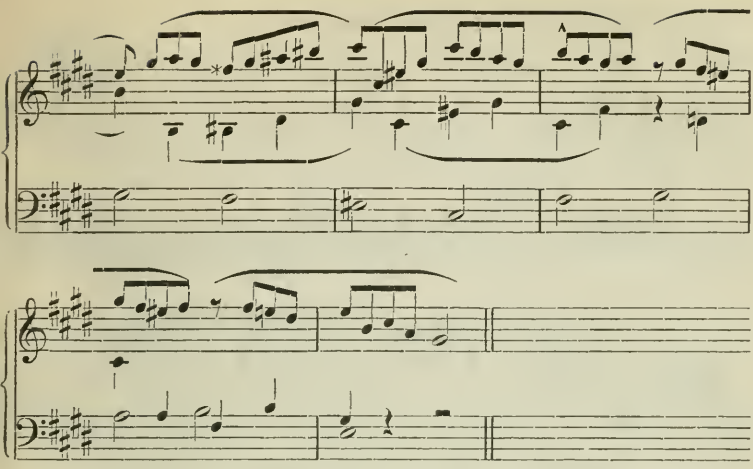
118.



in brauchbarer Umkehrung:

119.

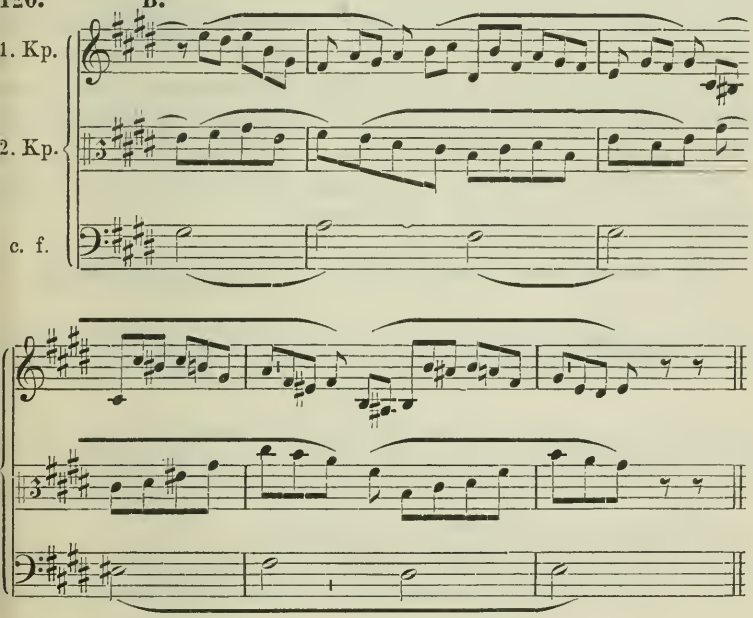




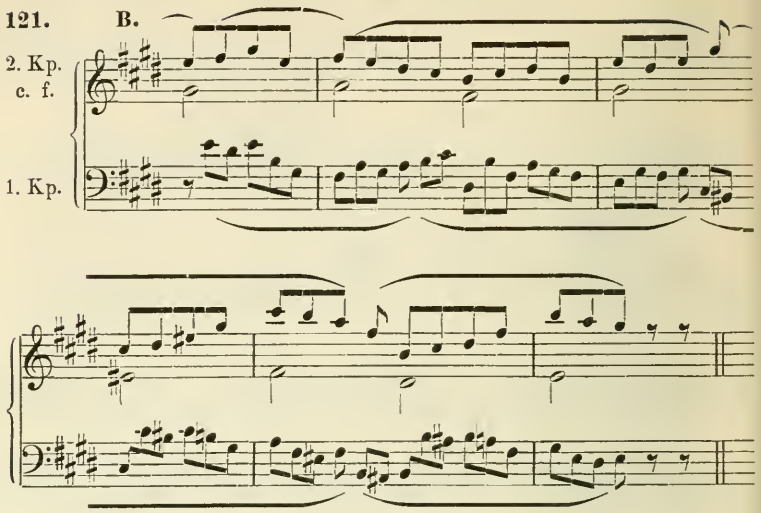
Der Satz 6 Noten gegen eine aus No. 52 gestattet die Zugesellung einer in vier Noten gegen eine gedachten dritten Stimme:

34. Aufgabe: Dritte Stimme zu den Sätzen der 8. Aufgabe in 4 Noten gegen 1 und 6.

120. **B.**

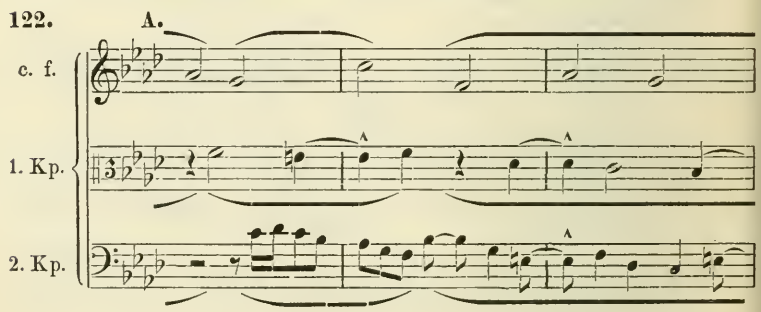


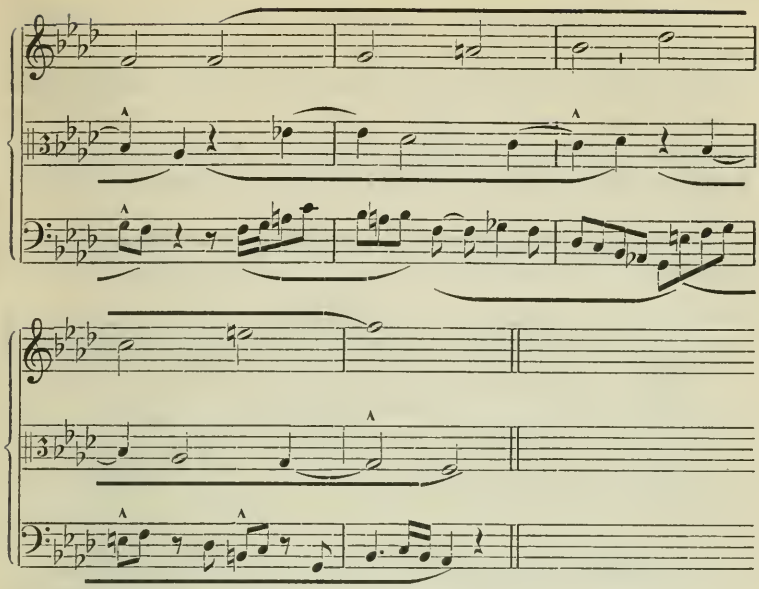
Dasselbe mit versetzten Stimmen:



Wir geben nun die dritte Stimme ganz frei, d.h. gestalten sie rhythmisch belebter, doch ohne sie an einen bestimmten Rhythmus zu binden, lassen sie pausieren etc., ganz wie es die besonderen Verhältnisse der bereits vorliegenden zweistimmigen Kombination erwünscht erscheinen lassen. Es geschieht das einerseits um unseren Arbeiten erhöhtes Interresse zu verleihen, aber auch, um nicht bei der stets wachsenden Kompliziertheit der Aufgabe eine gefälligere Entwickelung der dritten Stimme zur Unmöglichkeit werden zu lassen. Wir fahren fort mit dem Beispiel des synkopierten Kontrapunkts:

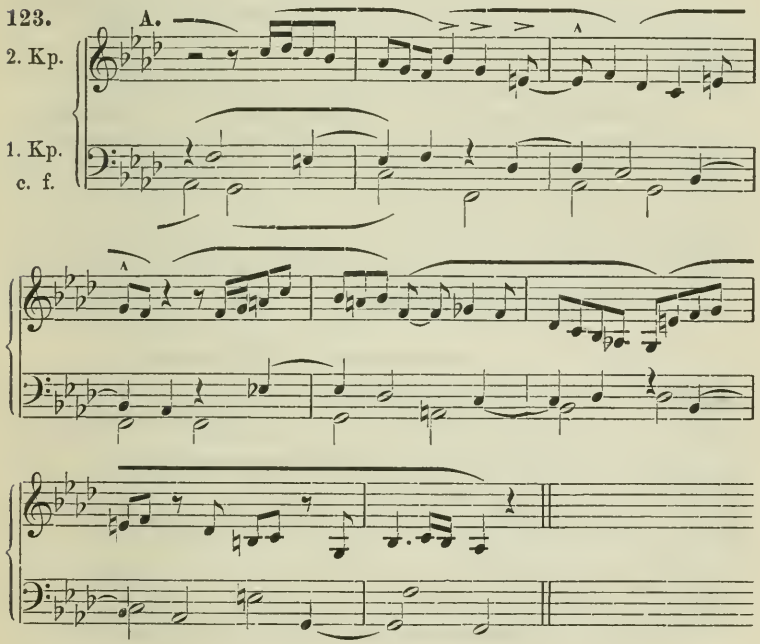
35. Aufgabe: Dritte Stimme ganz frei zu den Sätzen der 9. Aufgabe.





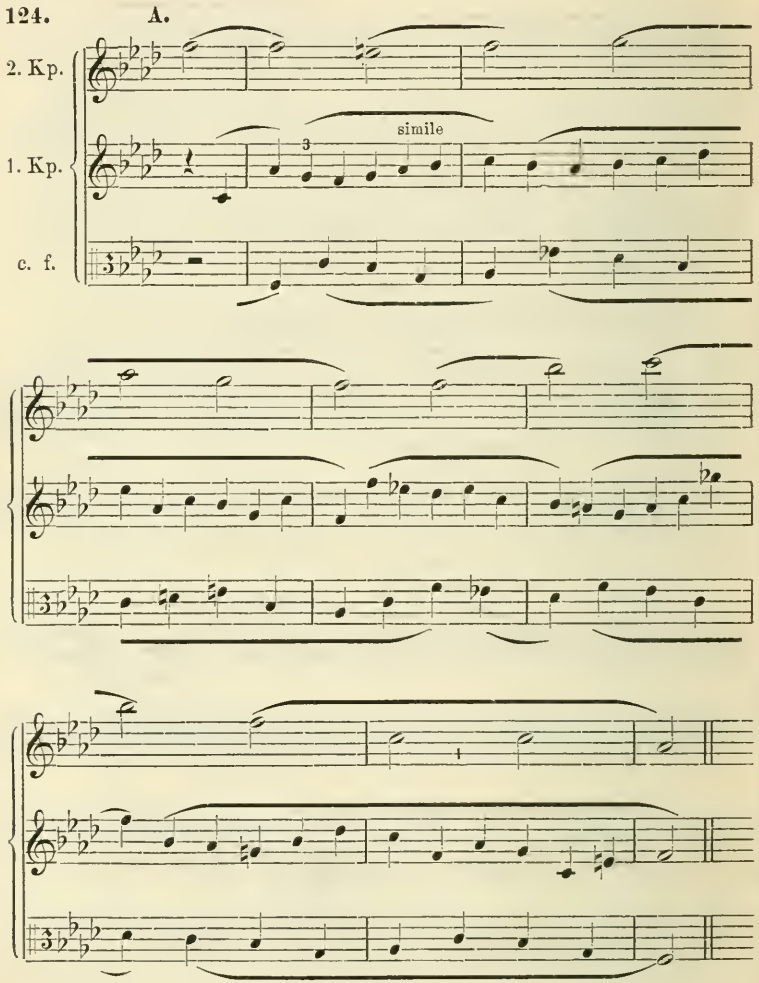
Auch dieser Satz lässt sich umkehren:

123.

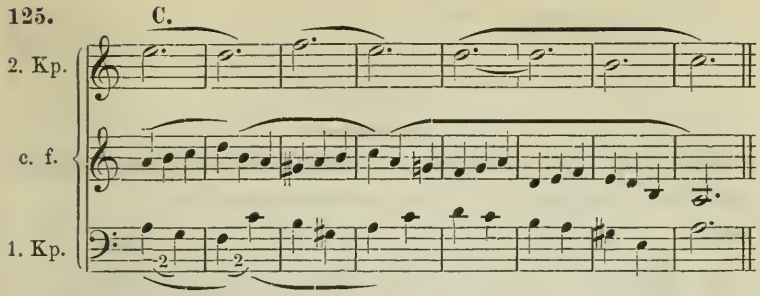


Die Triolen-, Duolen-, Quartolen- und Quintolen-Kontrapunkte werden wir nicht durch eine weitere Komplikation noch schwerer verständlich machen (etwa durch 5 Noten gegen 2 und 3 oder durch 4 gegen 3 und 5 u. s. f.) vielmehr durch die dritte Stimme die höheren Einheiten markieren, in deren Sinne die verschiedenen Untertheilungen zu verstehen sind:

36. Aufgabe: Dritte Stimme in längeren Noten zu den Sätzen der 10.—16. Aufgabe.

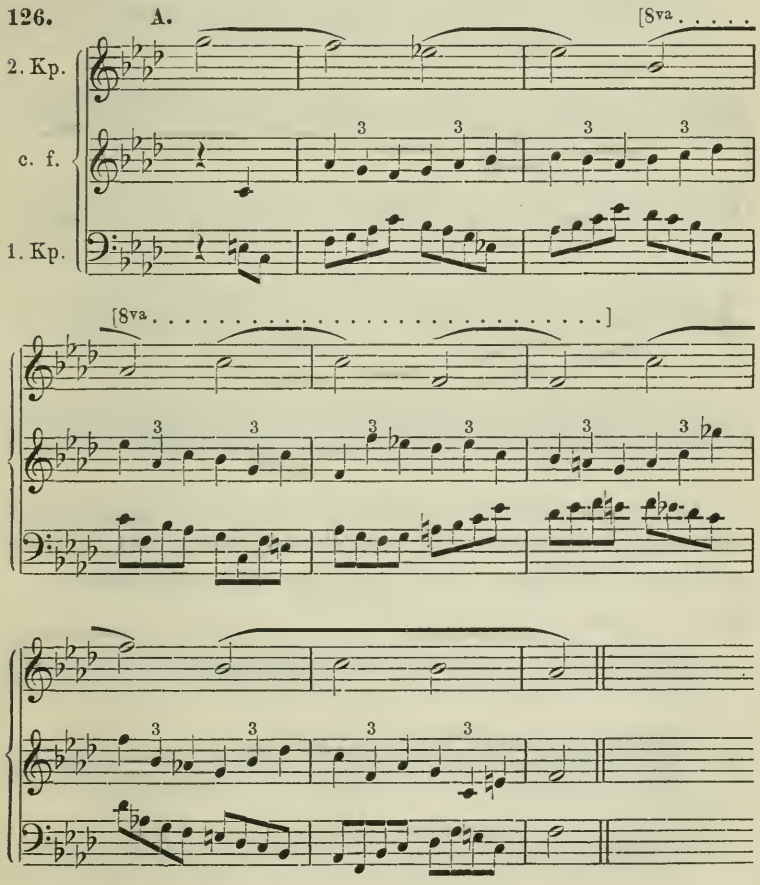


125. C.



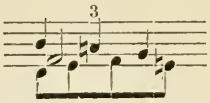
Schwierig ist es, eine Stimme in halben Noten zu der Bearbeitung 4 : 3 (No. 60) unseres *f*-moll-Sätzchens zu setzen:

126. A.



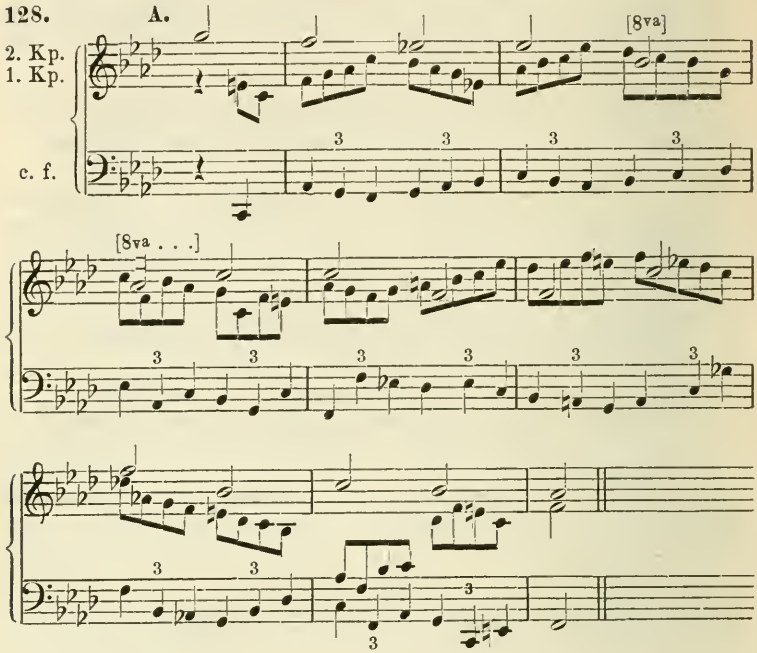
Stimmdrängungen wie im 5. Takt:

127.



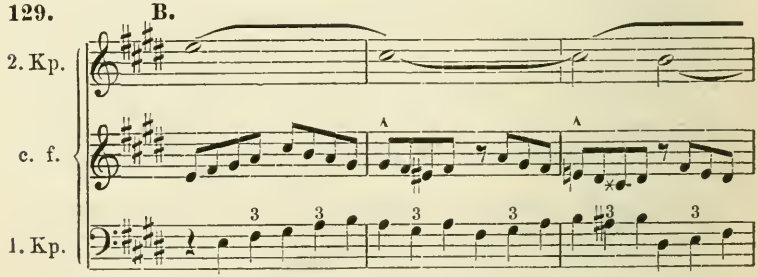
würden nur für verschiedene Klangfarben praktisch zulässig sein; die folgende Umkehrung wäre vorzuziehen:

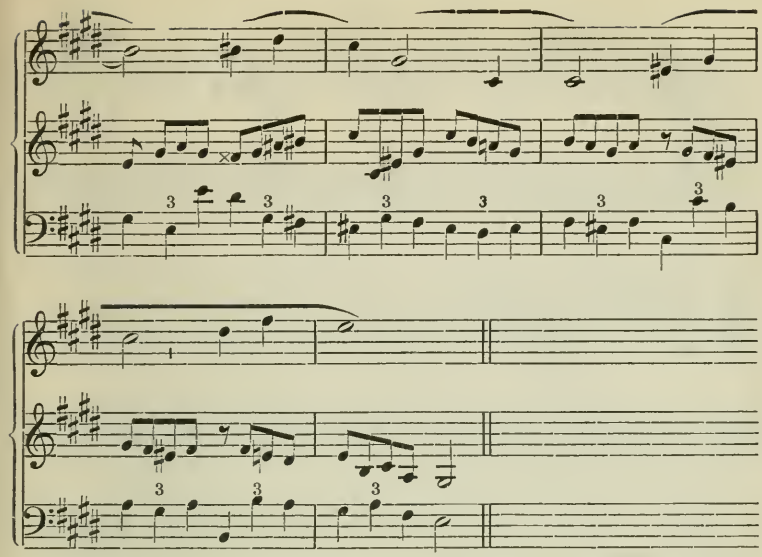
128. **A.**



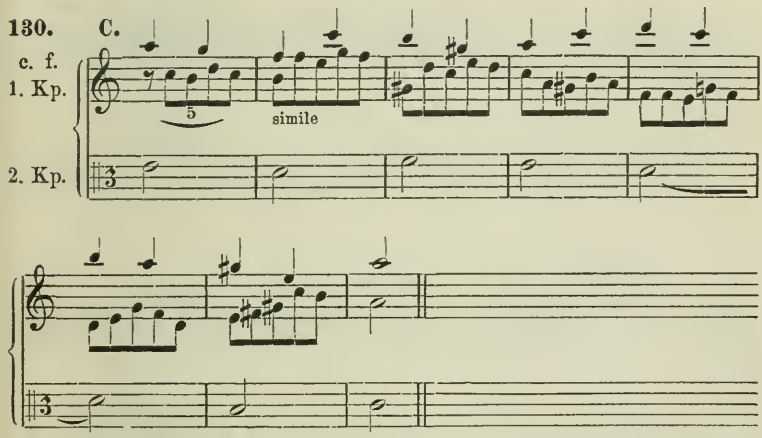
Die Versetzung der Oberstimme gegen die Mittelstimme würde eine Änderung im 1. Kp. erfordern, da im 2. Takt Quintenparallelen entständen. No. 64 gestaltet sich dreistimmig so:

129. **B.**

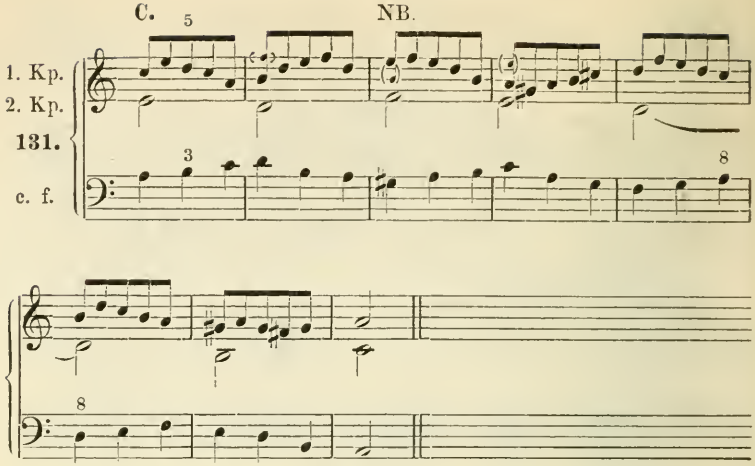




Auch dieser Satz kann umgekehrt werden und zwar beliebig mit allen Stimmen. Die Beispiele 5 Noten gegen 2 und 5 gegen 3 können dieselbe dritte Stimme erhalten, die wir zu dem Satze 2 : 3 fügten (S. 53 oben); wir bringen dieselbe zur Vermehrung des Interesses in Umkehrungen:

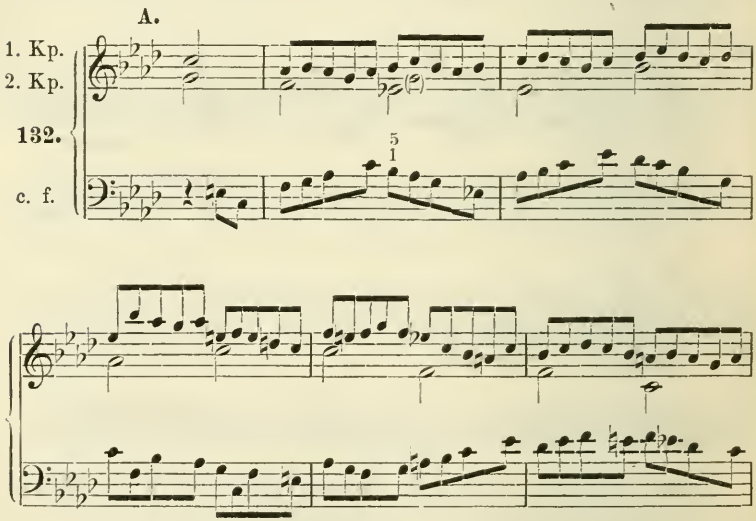


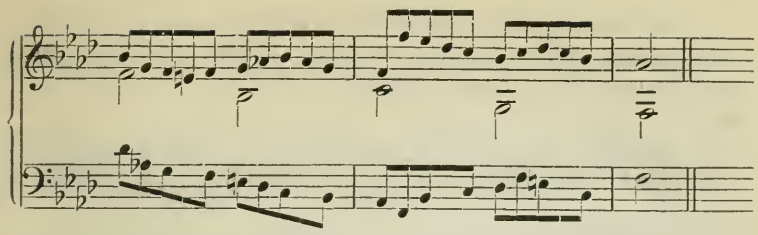
(Auch mit dem in No. 65 darunter gestellten Kontrapunkt in Doppelschlagsfiguren). No. 66 gestaltet sich so:



Hier wäre der harte Zusammenklang *gis* f^1 e^2 zu beseitigen durch Substitution von h^1 für e^2; auch würden die ersten Noten in Takt 2 und 4 besser verändert (f^2 und e^2).

Auch unser Satz 5 : 4 (No. 67) verträgt die 3. Stimme, welche wir für den Satz 3 : 4 gefunden haben (No. 128), bedarf jedoch einer Änderung im vorletzten Takt des 2. Kontrapunkts:

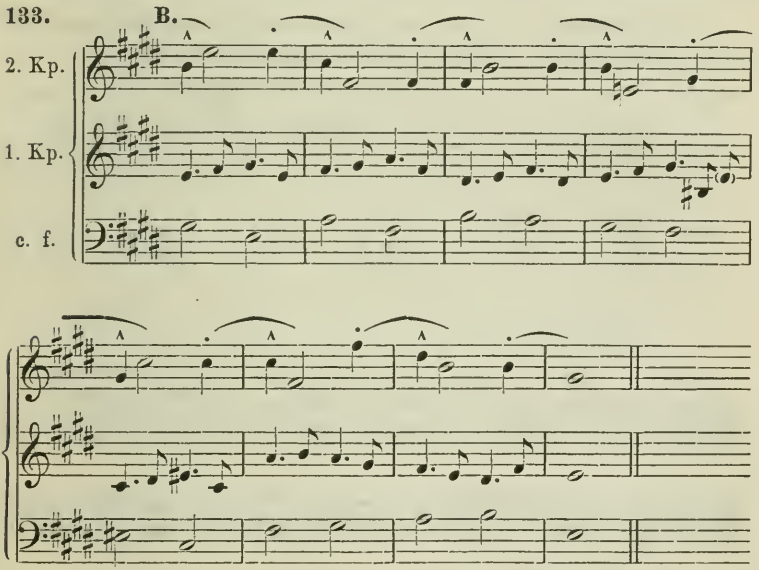




Auch hier kommen einige Stimmdrängungen vor, die durchaus gut sind, sobald z. B. der 2. Kontrapunkt gesungen oder von einem Blasinstrument vorgetragen wird, die beiden anderen Stimmen aber Streichinstrumenten zufallen.

Wir kommen zu den Beispielen, wo der erste Kontrapunkt einen Rhythmus durchführt; der dreistimmige Satz wird am charakteristischesten ausfallen und uns zugleich eine neue Aufgabe stellen, wenn wir auch der dritten Stimme einen festgehaltenen Rhythmus geben.

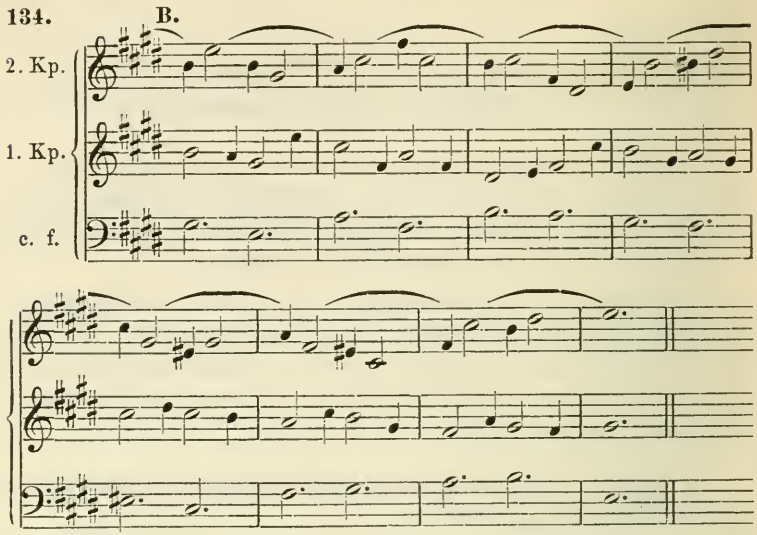
37. Aufgabe: Dritte Stimme einen bestimmten Rhythmus durchführend zu den Sätzen der 17.— 20. Aufgabe.



Hier steht im 4. Takt des 1. Kp. besser *his* statt e^1.

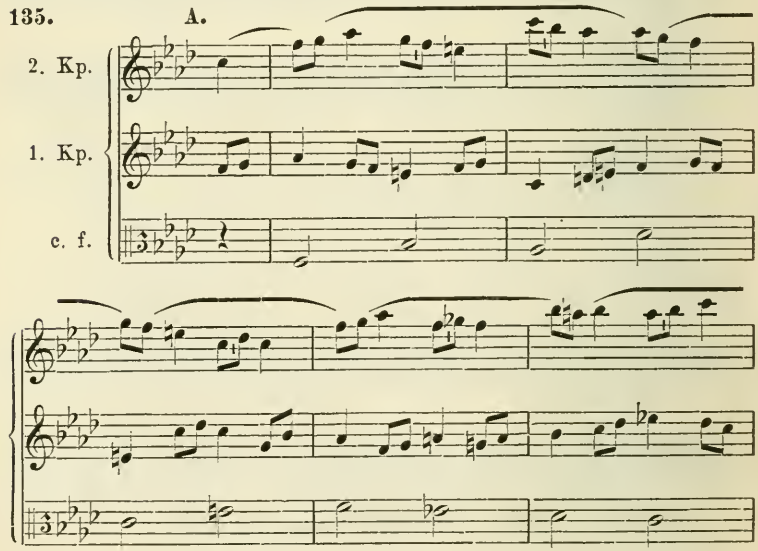
Zum Kontrapunkt b. desselben Beispiels würde unser 2. Kp. nicht passen, wir wollen daher eine zu ihm sich schickende zweite Bearbeitung folgen lassen:

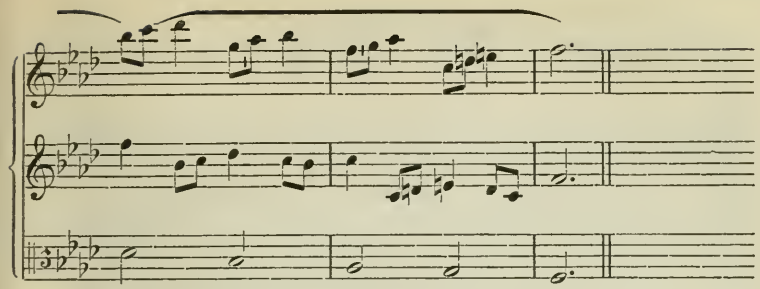
134. **B.**



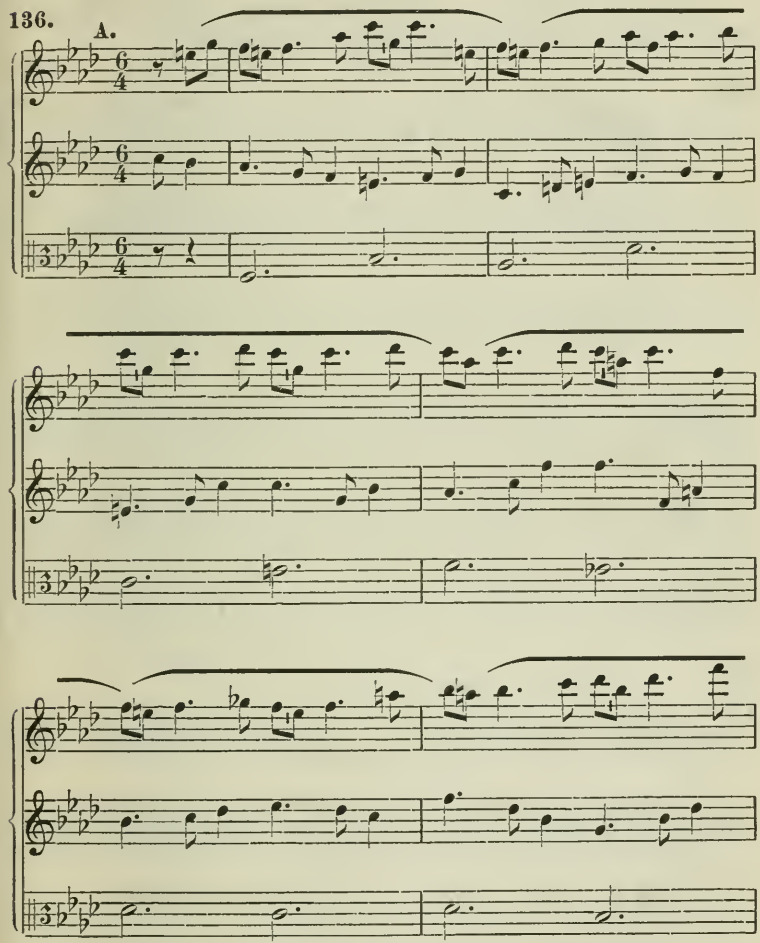
Wir kommen zu den anapästischen Rhythmen, denen wir im 2. Kontrapunkt komplementäre gegenüberstellen:

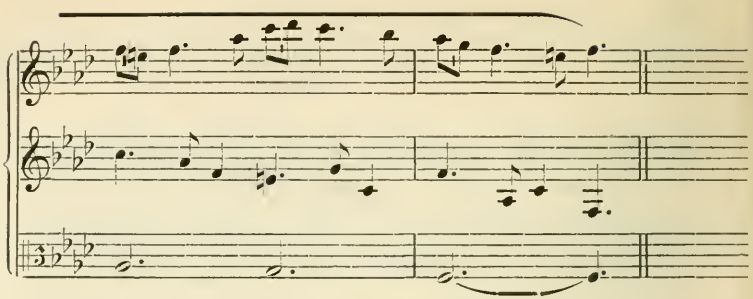
135. **A.**





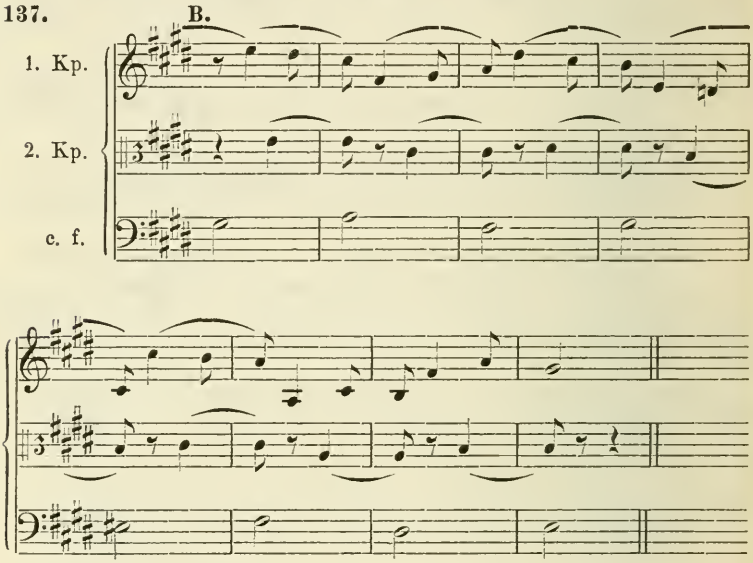
136. A.





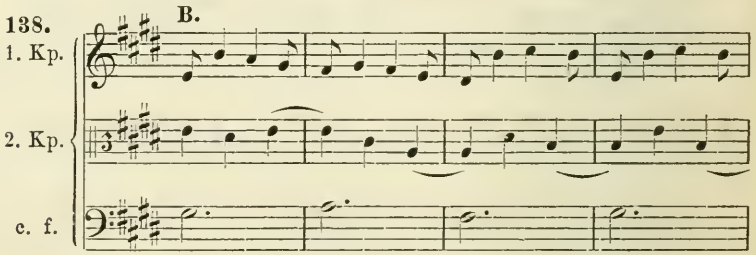
Zu den synkopisch kontrapunktierten Sätzen fügen wir eine Stimme, welche die Synkope verdeutlicht:

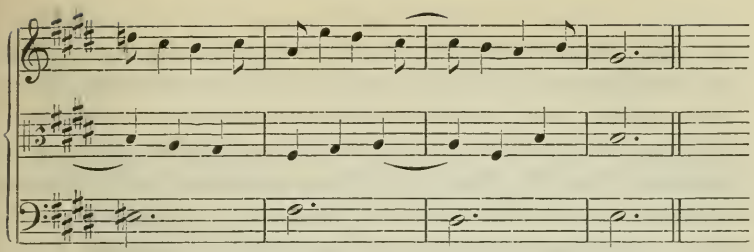
137.



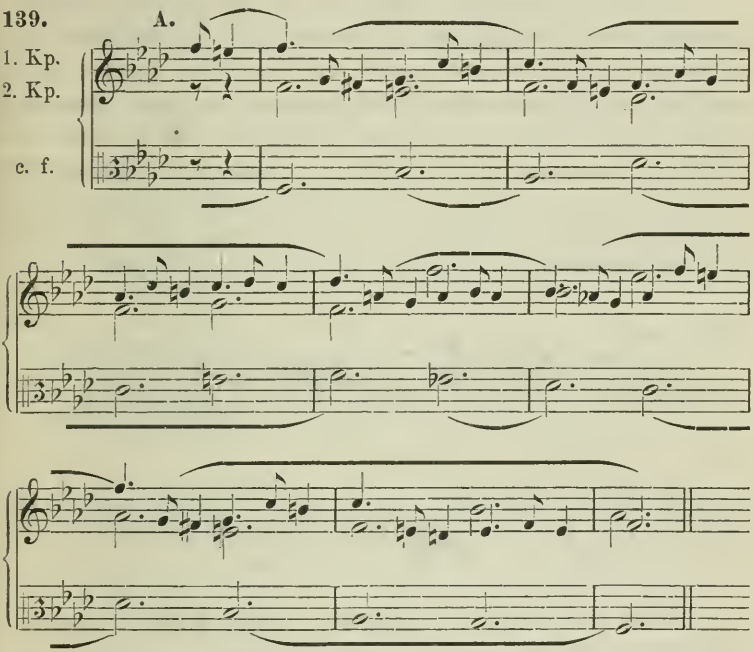
und:

138.





Den Satz mit antizipierender Tonrepetition (No. 72) macht man dreistimmig, indem man die dritte Stimme mit dem Cantus firmus in gleichen Noten führt:

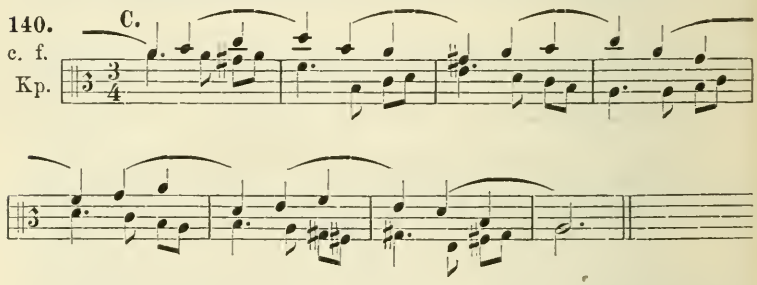


§ 12. Stimmenvermehrung in Terzenparallelen.

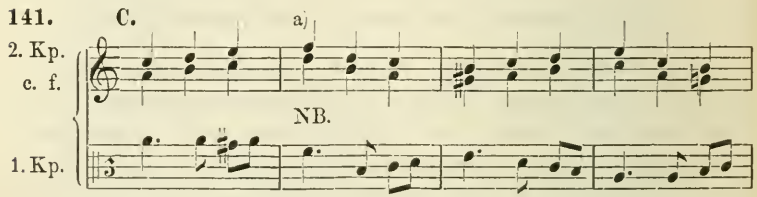
Ein ziemlich bequemes, darum aber auch nicht zu reichlich zu gebrauchendes Mittel der Stimmenvermehrung ist die Gesellung von Terzen zum Cantus firmus oder Kontrapunkt resp. beiden. Im zweistimmigen Satze haben wir mit Recht mehr als drei Terzen nach einander gemieden und wollen auch

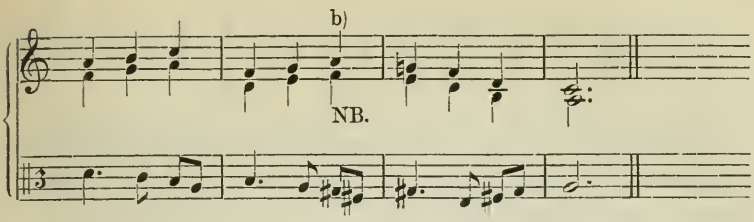
für unsere weiteren dreistimmigen Übungen diese Einschränkung nach Möglichkeit festhalten; doch sei darauf hingewiesen, dass der dreistimmige Satz nothwendigerweise Parallelbewegung zu Hülfe nehmen muss, während im zweistimmigen absolute Gegenbewegung durchführbar ist. Es ist aber sogar eine beliebte und wirksame Form der Drei- und Vierstimmigkeit, zwei einander gegenübertretende Stimmen, die besonders bedeutsames, meist schon vorher dagewesenes motivisches Material bringen, derart durch parallele Terzen zu verstärken, dass man eigentlich nicht von einer Drei- oder Vierstimmigkeit sondern nur von verstärkter Zweistimmigkeit sprechen kann.

Da solche Setzweise gerade in der konsequenten Durchführung dieser Parallelität ihr Wesen und ihre Wirkung hat, so müssen die beiden Stimmen natürlich von Hause aus so angelegt sein, dass sie Terzverdoppelungen vertragen, ohne dass Quinten oder Oktavenparallelen entstehen; das ist aber nur dann so, wenn sie jede Terzen- und Sextenparallele ängstlich meiden. So liesse sich z. B. der Satz von No. 73 für solche Terzen-Zufügung brauchbar gestalten, wenn man alle Terz- und Sextenparallelen entfernte, etwa in dieser Weise:



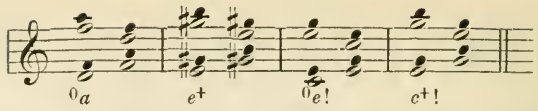
Dieser Satz würde in folgender Weise durch Terzen-Zufügung dreistimmig gestaltet werden können.





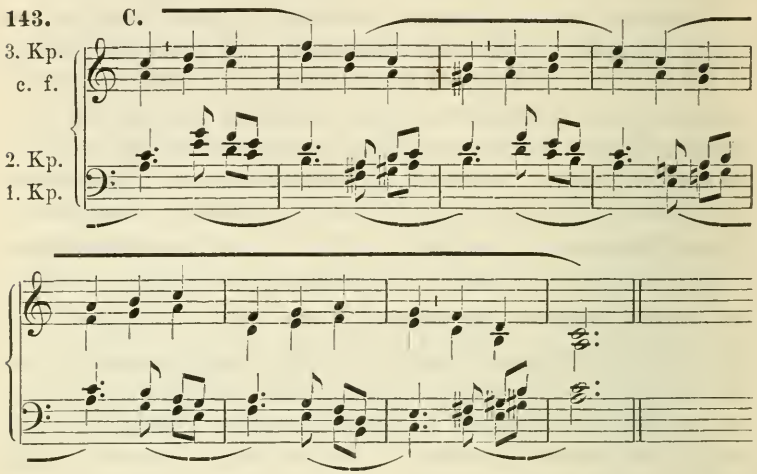
Die sich hier ergebenden hässlichen Klangwirkungen (bei b) und Verstösse gegen unsere Satzregeln: (die Terzverdoppelung in der Moll-Unterdominante bei *a*) sind charakteristisch für diese ganze Art von Kontrapunktierung; dieselben ergeben sich ohne unseren Willen durch die mechanische Hinzufügung der Parallelstimme. Sie sind ein Beweis, dass die Regel so wie sie gewöhnlich aufgestellt wird, nicht ausreicht, musikalische Unmöglichkeiten zu verhüten. Allein ihre Vervollständigung würde der Phantasie doch wieder allzuschwere Fesseln anlegen; wir dürften nämlich zweistimmig nicht die Vertretungen $\frac{\text{III}}{\text{V}}$ in der Mollunterdominante und $\frac{3}{1}$ in der Duroberdominante bringen und auch die verminderte Septime müsste zweistimmig gemieden werden (bei letzterer entstehen die üblen Klangwirkungen zweier oder dreier Sekunden). Die alte Lehre, welche ja vom Einklang und der leeren Quinte mehr Gebrauch macht, kommt auf dem Wege eines ungenügenden zweistimmigen Satzes gelegentlich zu einem besseren drei- und vierstimmigen, muss aber doch auch zugeben, dass nicht alle sich ergebenden Bildungen brauchbar sind. Die künstlicheren doppelten Kontrapunkte werden uns mehr solcher unliebsamen Erfahrungen bringen — man giebt eben, wenn man solche mechanische Manipulationen ermöglichen will, einen Theil der souveränen Herrschaft über die Harmoniegestaltung auf. Denn dass durch die aufgestülpten Terzen gelegentlich auch geradezu andere Harmonien entstehen können, als die zweistimmig ausgedrückten, liegt auf der Hand. Die untere Terz des Dreiklangs ($\frac{3}{1}$ und $\frac{\text{III}}{\text{V}}$) müssen wir für Moll-Unterdominante und Duroberdominante meiden, weil sonst schlechte Terzverdoppelung entsteht, die obere Terz aber mindestens bei der Tonika, weil sonst die Harmonie gestört wird:

142.



Versuchen wir mit den so verschärften Regeln den obigen zweistimmigen Satz besser, für Begleitung mit den höheren Terzen geeignet anzulegen:

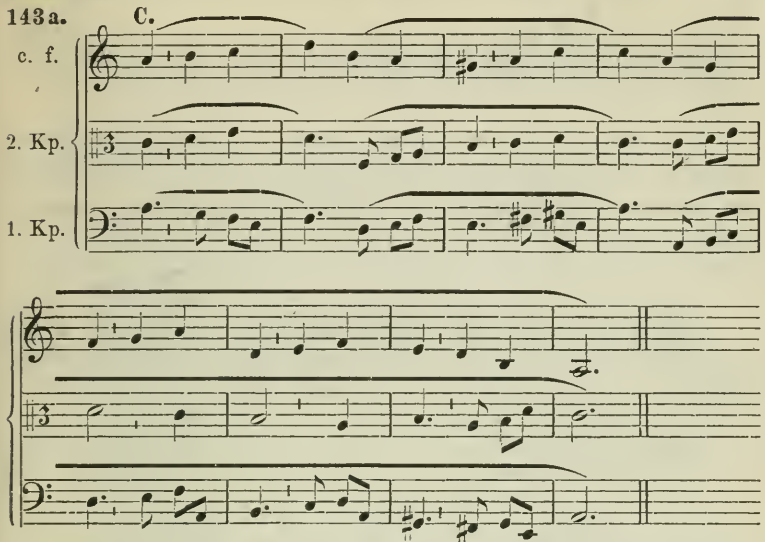
143.



Auch hier ist noch manches gar nicht erfreulich; allein wir dürfen nicht übersehen, dass das *g* des 2. Kp. im vorletzten Takte eine wirkliche Schwierigkeit ist, gegen die wir aber ohne Abänderung des c. f. selbst nichts thun können. Mit anderen Aufgaben werden wir leichtere Arbeit haben, besonders wenn wir den Cantus firmus selbst ein wenig mit Rücksicht auf seine künftige Begleitung in Oberterzen erfinden. Wir werden auf diese Art drei- und vierstimmiger Kontrapunkte zurückzukommen haben; jetzt wollen wir aus der Erkenntniss ihres Wesens nur den Vortheil ziehen, dass wir uns nicht scheuen, eine dritte Stimme gelegentlich eine Strecke parallel mitgehen zu lassen, doch ohne uns an strenge Durchführung der Parallelität zu binden. Wir werden also die dritte Stimme bald in Terzen bald in Sexten mit dem Cantus firmus oder aber auch mit dem Kontrapunkt führen. Unser letztes Beispiel diene uns noch einmal für diese Übung und zwar in seiner unveränderten zweistimmigen Gestalt.

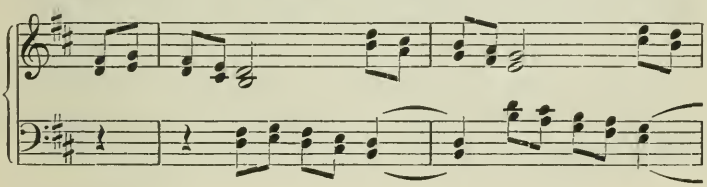
38. Aufgabe: Dritte Stimme zu den Sätzen der 21. Aufgabe sich in Terzen- und Sextenparallelen bald dem Cantus firmus bald dem Kontrapunkt anschliessend.

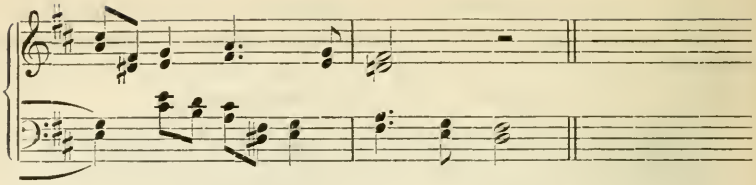
143a.



Hier erst fühlen wir uns wieder im Besitz unserer künstlerischen Freiheit. Jene Art des durchweg in Terzenparallelen geführten drei- und vierstimmigen Kontrapunkts werden wir gewiss nicht aus den Augen verlieren; dieselbe ist aber nicht so wie unsere sonstigen Kontrapunktarbeiten jederzeit verwendbar und daher von begrenzterem Werth. Wohl mögen wir in polyphon gearbeiteten Sätzen versuchen, ob das Thema die Auflegung von Terzen verträgt und wenn ja, auch einen Kontrapunkt hinzuerfinden, der durch Terzenparallelen eine korrekte vierte Stimme ergiebt; im übrigen aber ist es praktischer — wenn denn einmal mit allen Chikanen kontrapunktiert werden soll — das Thema selbst gleich durchweg in Terzen zu konzipieren und den Kontrapunkt dazu ebenfalls gleich in Terzenparallelen zu erfinden z. B.

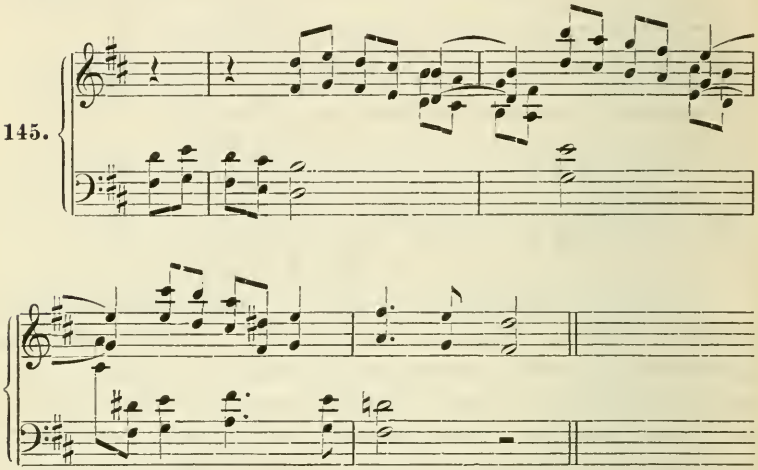
144.





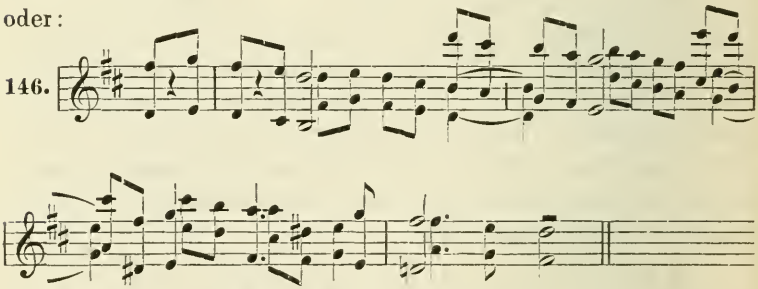
Das wäre z. B. ein solches direkt in Terzen erfundenes Sätzchen, dessen Kontrapunkt noch dazu den c. f. kanonisch in der Oktave nachahmt. Da sich solche Sätze beliebig umlegen lassen:

145.



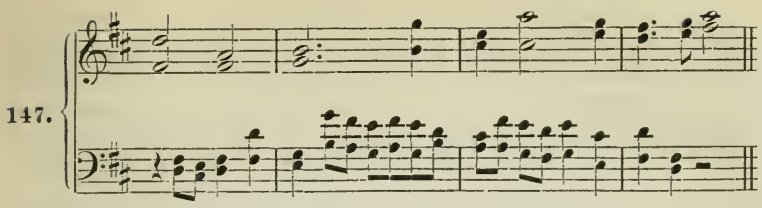
oder:

146.



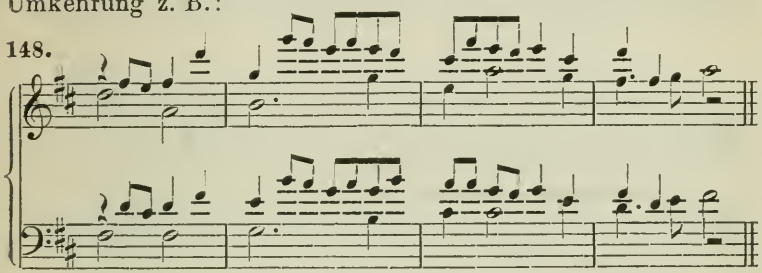
so leuchtet ein, dass gleich die ursprüngliche Parallelstimme anstatt aus lauter Terzen, aus Terzen und Sexten gemischt bestehen kann:

147.



Umkehrung z. B.:

148.



§ 13. Drei- und vierstimmige Kontrapunkte mit freier Benutzung von Terzen- und Sextenparallelen.

Wir fahren fort, unseren Übungssätzen eine dritte Stimme beizufügen, nun nicht nur mit verminderter Scheu vor parallelen Führungen mit Cantus firmus oder 1. Kontrapunkt, sondern auch frei aus Terzen- in Sextenparallelen umspringend oder aber nach Befund die dritte Stimme selbständig führend.

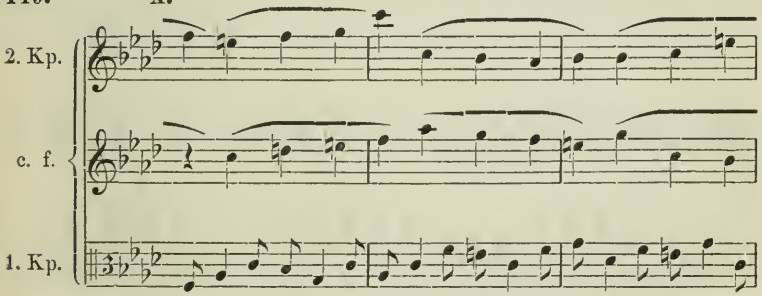
39. Aufgabe: Dritte und vierte Stimme zu den Sätzen der 21.—24. Aufgabe, überwiegend in Terzen- und Sextenparallelen an die beiden ersten Stimmen anlehnend.

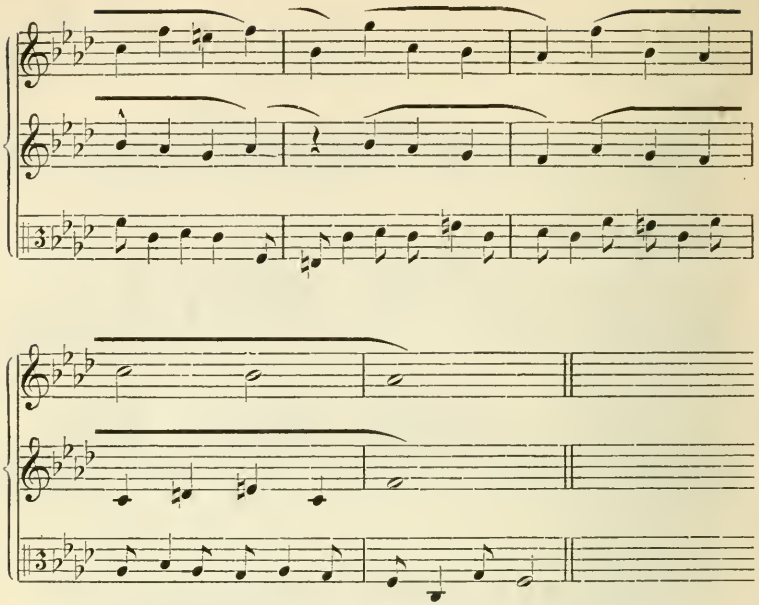
149. A.

2. Kp.

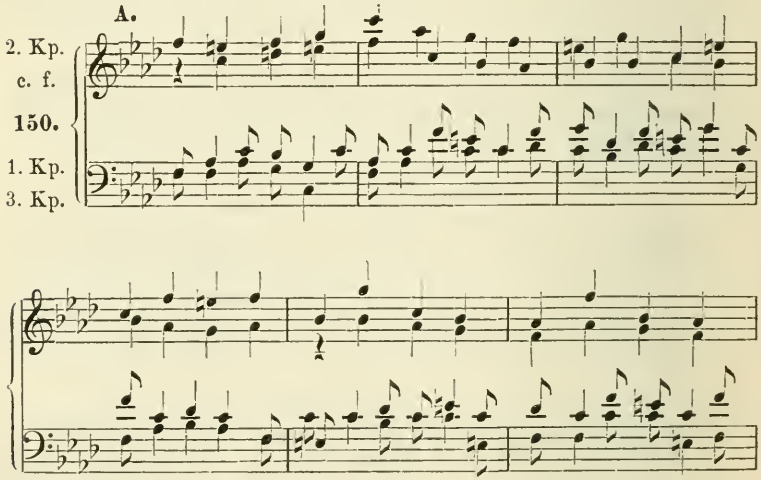
c. f.

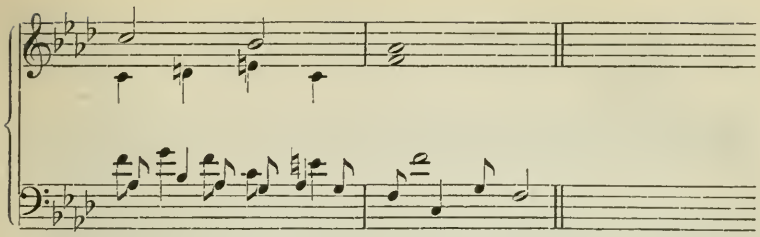
1. Kp.





Der Satz ist umkehrungsfähig. Vierstimmig kann er gestaltet werden, wenn auch der 1. Kontrapunkt eine Seitenstimme bekommt, die seinen Rhythmus mitmacht und überwiegend in Terzen und Sexten geht:

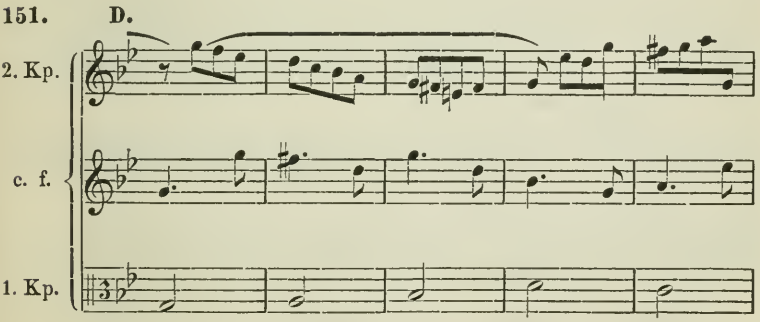


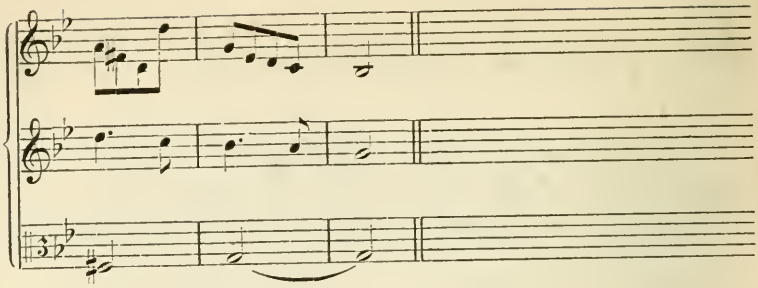


Mehr als drei Stimmen selbständig geführt, d. h. mit selbständigem Rhythmus und selbständiger Melodik (ohne sich parallel einer anderen für eine kürzere oder längere Strecke anzuschliessen) sind selten, auch für gewöhnlich nicht anzustreben, da sie den Satz leicht zu unruhig und überladen machen. Nur eine glatt fortlaufende Stimme wird sich jederzeit noch hinzufügen lassen wo der zweistimmige Satz eine solche nur in längeren nicht aber in kürzeren Werthen hat. Die vierte Stimme mag sich dann beliebig einer der drei gesellen oder bald dieser bald jener, wenn sie nicht, auf Selbständigkeit ganz verzichtend, nur die Lücken der Harmonie ergänzt und Füllstimme wird. Letzteres ist zwar in der praktischen Komposition sogar das allerhäufigste, bedarf aber natürlich hier keiner Übung, da es im Harmoniesatze Note gegen Note hinlänglich geläufig gemacht worden ist.

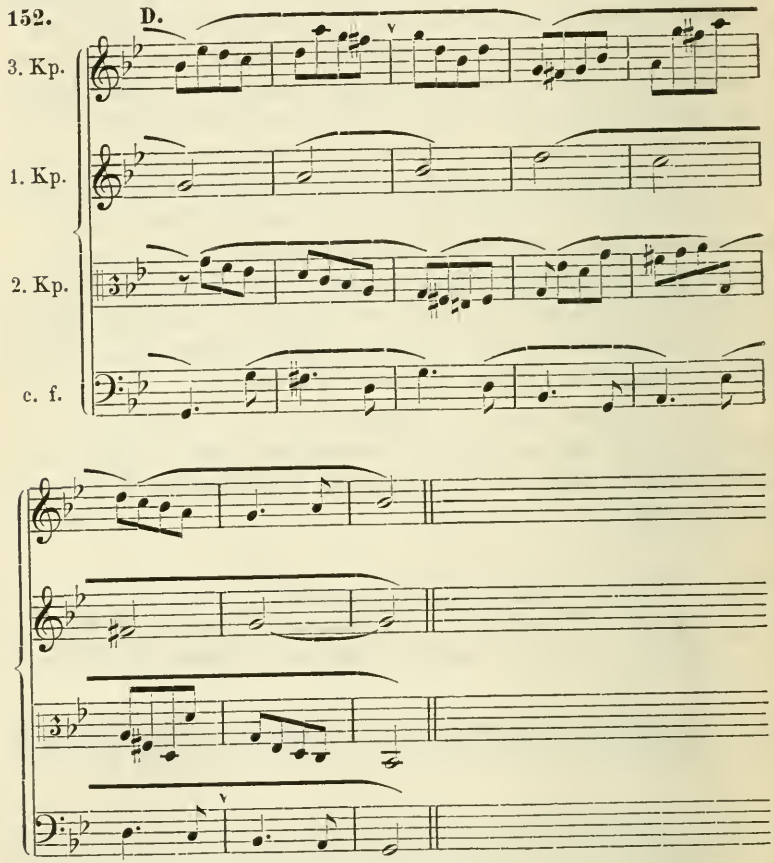
Wir machen nun die Beispiele aus § 7 zunächst dreistimmig und alsdann durch Hinzufügung einer vierten sich nach Befund einer der drei anderen anschliessenden Stimme vierstimmig:

151. **D.**



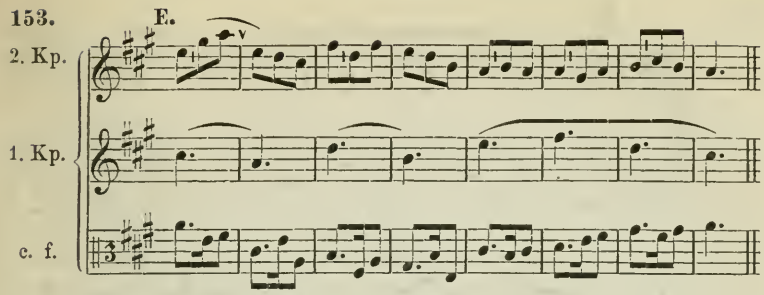


Dasselbe vierstimmig z. B. (der dreistimmige Satz umgekehrt):



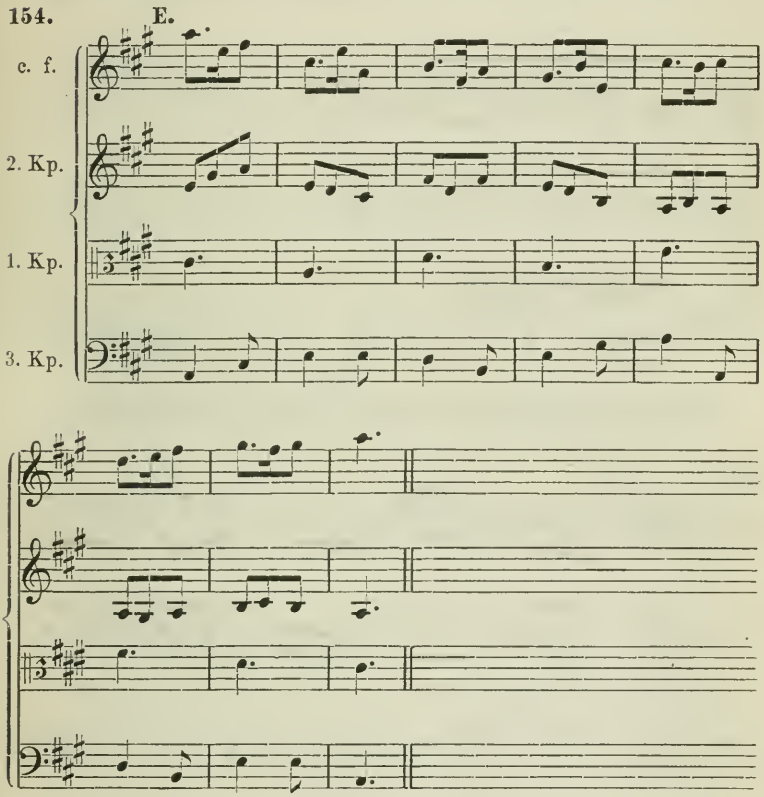
Beispiel 76 würde sich so gestalten:

153.



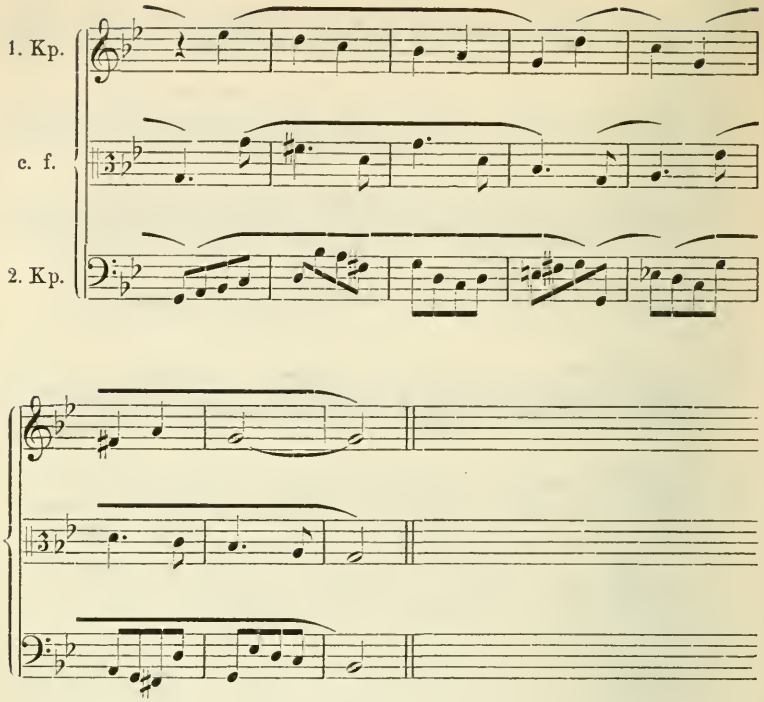
Dasselbe vierstimmig (die drei Stimmen versetzt):

154.



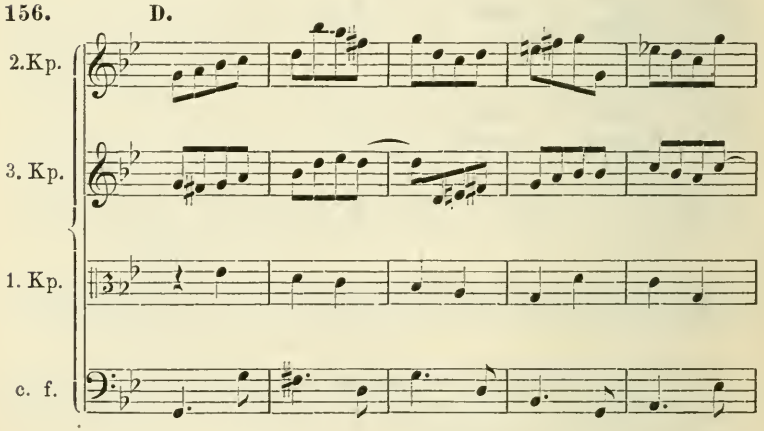
Auch die übrigen zweistimmigen Sätze des § 7 über diese Cantus firmi (No. 77—80) heischen eine neue drei- und vierstimmige Kontrapunktierung:

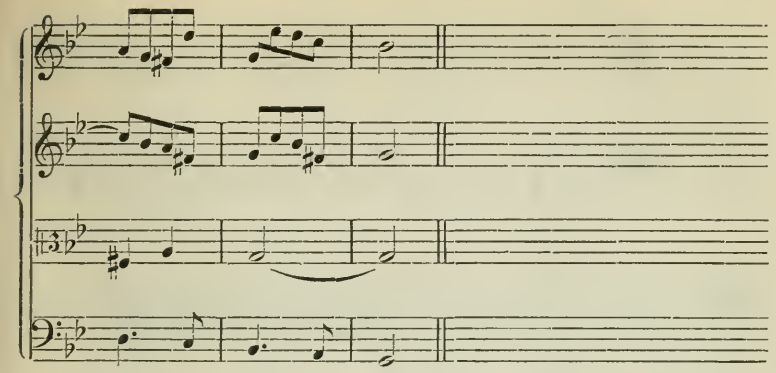
155. **D.**

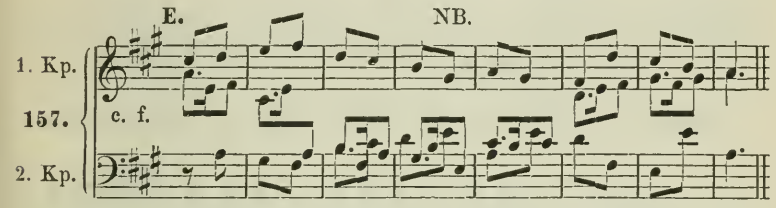


Dasselbe vierstimmig mit Umkehrung der Stimmen:

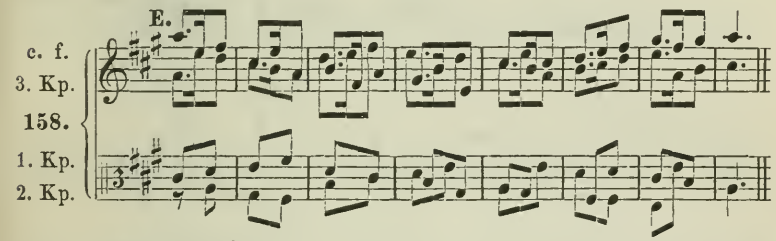
156. **D.**



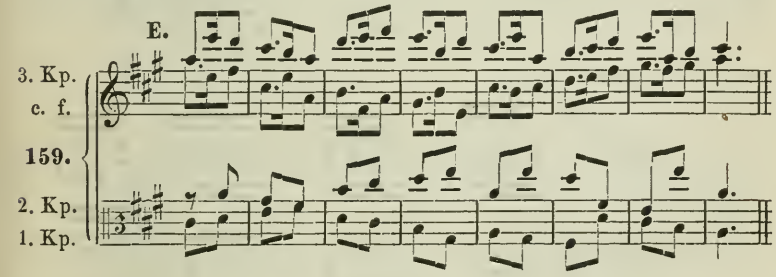




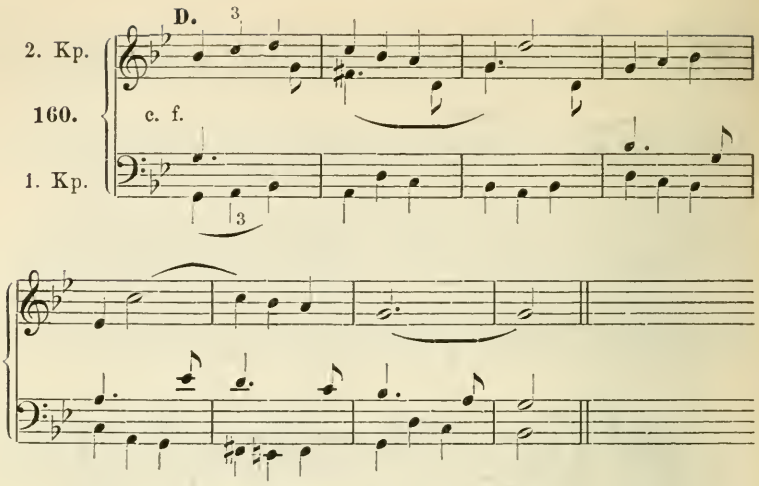
Hier mussten wir im 4. Takte des 1. Kontrapunkts das *cis* (6 in e^+) als zu undeutlich in *gis* umändern. Der Satz würde vierstimmig so ausfallen:



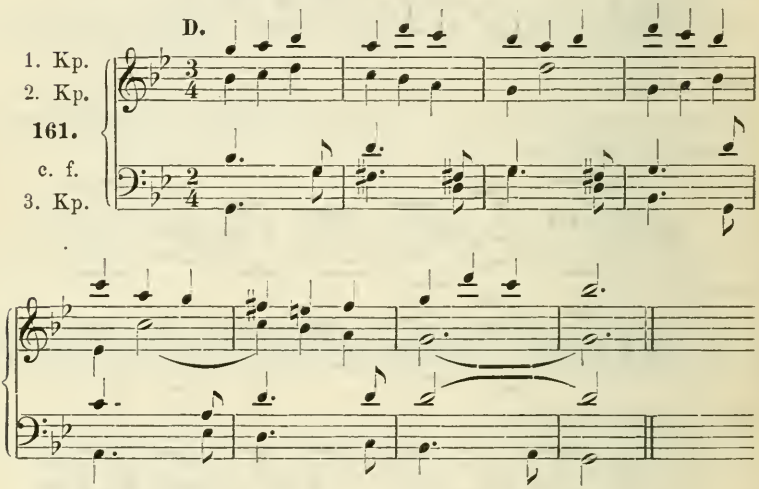
oder anders umgekehrt:



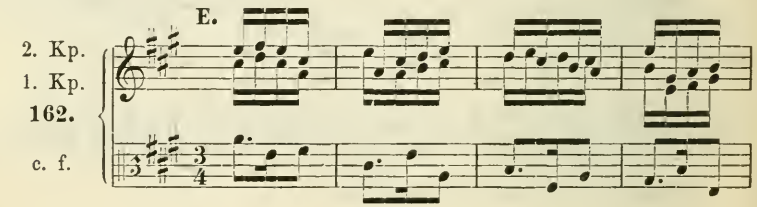
Beispiel 79 würde so ausfallen:

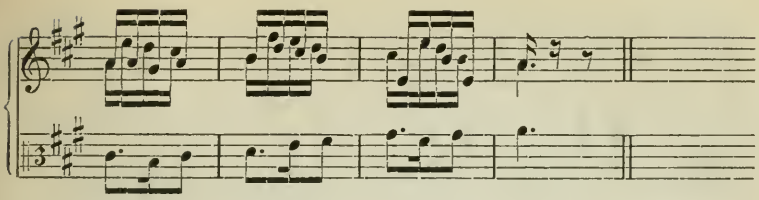


Dasselbe vierstimmig mit Umkehrung der drei Stimmen:

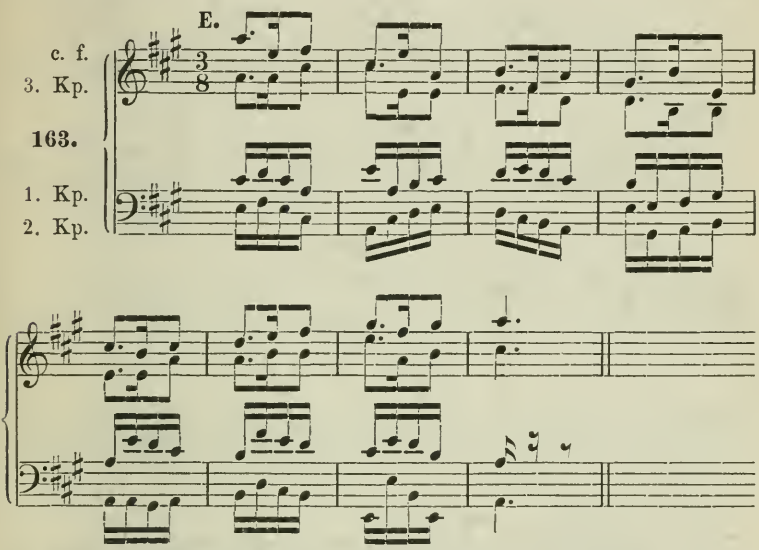


endlich Beispiel 80:

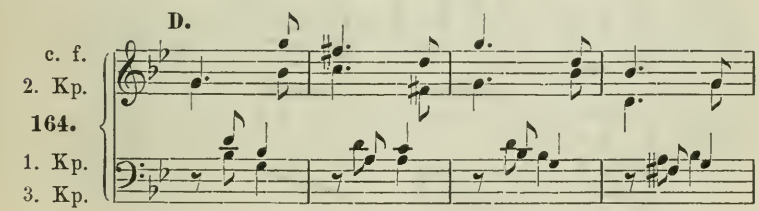


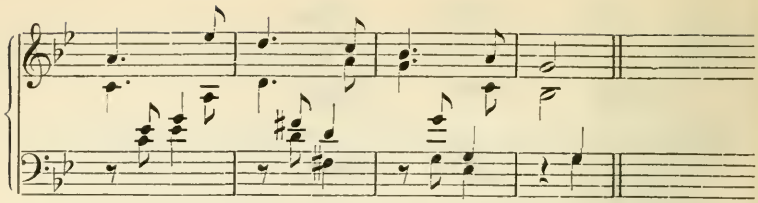


vierstimmig mit Umkehrung der Stimmen:



Wir kommen zu den Arbeiten aus § 8 (Komplementäre Rhythmen) und setzen auch diese in ähnlicher Weise drei- und vierstimmig. Nebenher mag der Schüler immer noch sich üben, eine in längeren Noten gehende dritte Stimme zu schreiben (also für das folgende Beispiel eine in halben Noten); zu zeigen ist daran aber nichts besonderes mehr. Wir geben die Arbeit gleich vierstimmig:

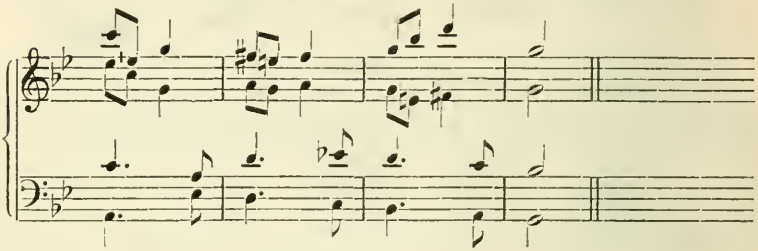




und (82):

D.

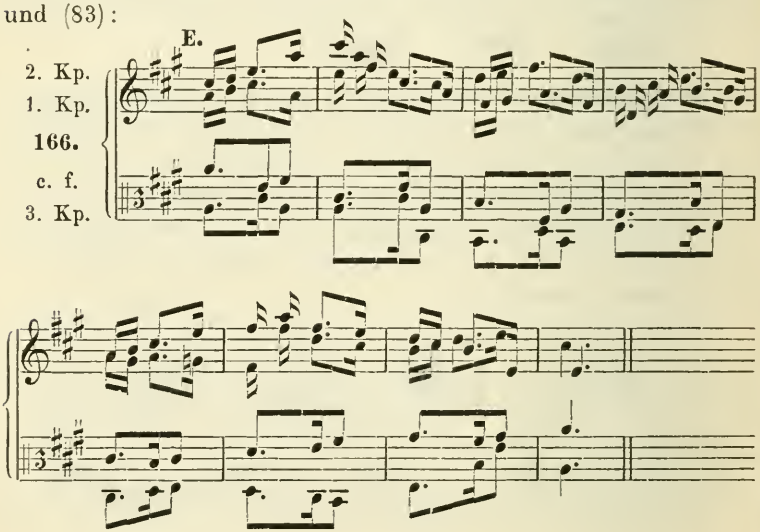
1. Kp.
2. Kp.
165.
3. Kp.
c. f.



und (83):

E.

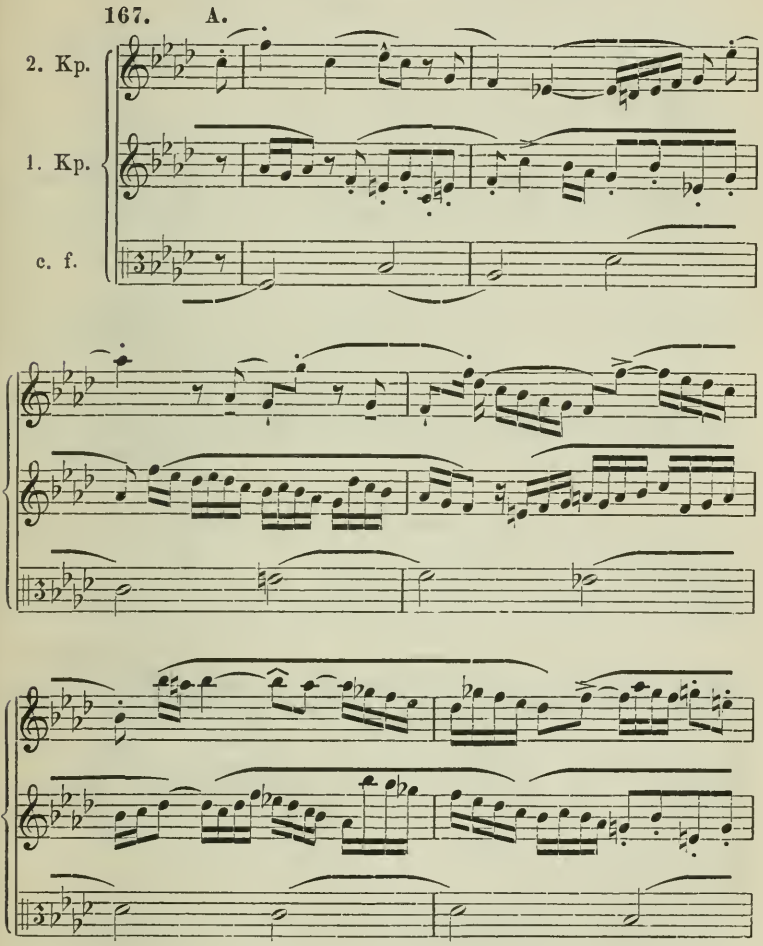
2. Kp.
1. Kp.
166.
c. f.
3. Kp.

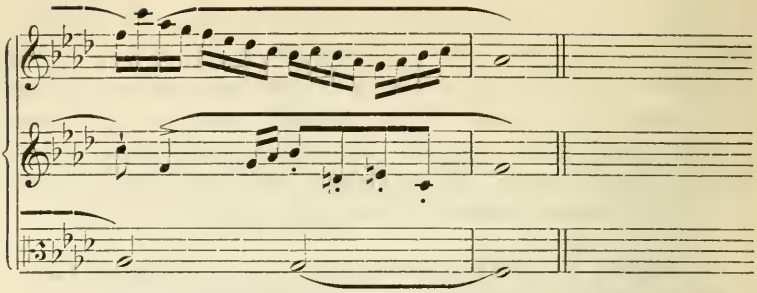


Für die drei- und vierstimmige Bearbeitung der Aufgaben des § 9 (Kontrapunkt ganz frei erfunden) schränken wir die Parallelität der Stimmen wieder mehr ein und stellen vor allen dem Cantus firmus eine dritte ebenfalls ganz frei erfundene Stimme gegenüber; nur der dann hinzuzufügenden vierten Stimme gestatten wir die Anlehnung an eine der drei oder auch nach Befund wechselnd zwischen mehreren:

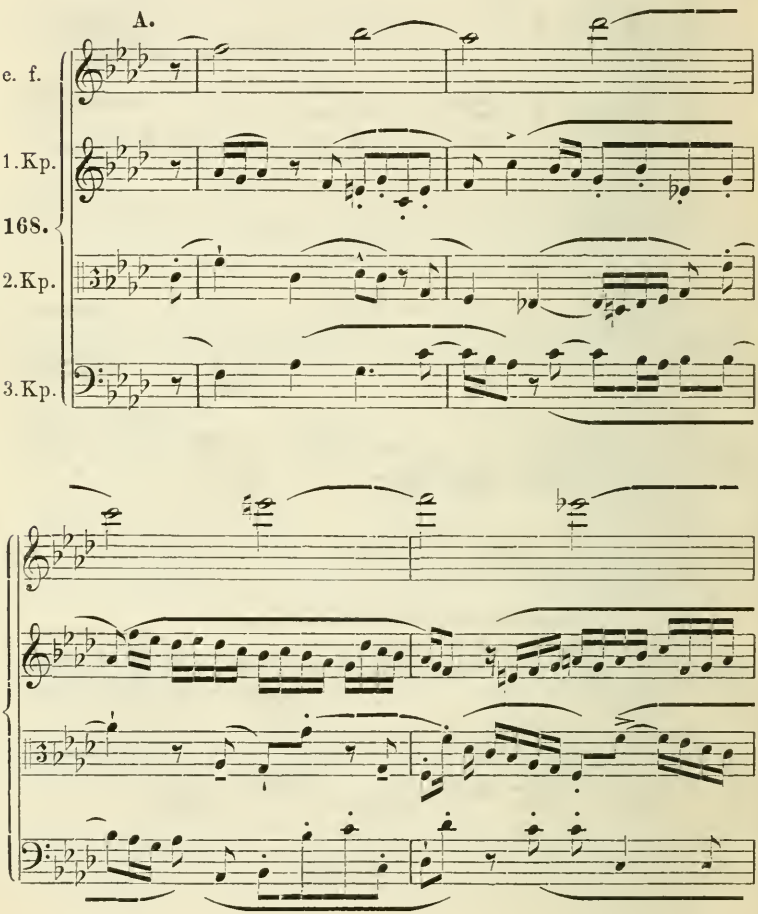
40. Aufgabe: Zu den Sätzen der 25. Aufgabe die dritte Stimme frei erfunden, die vierte zur Noth sich an die drei anderen anlehnend.

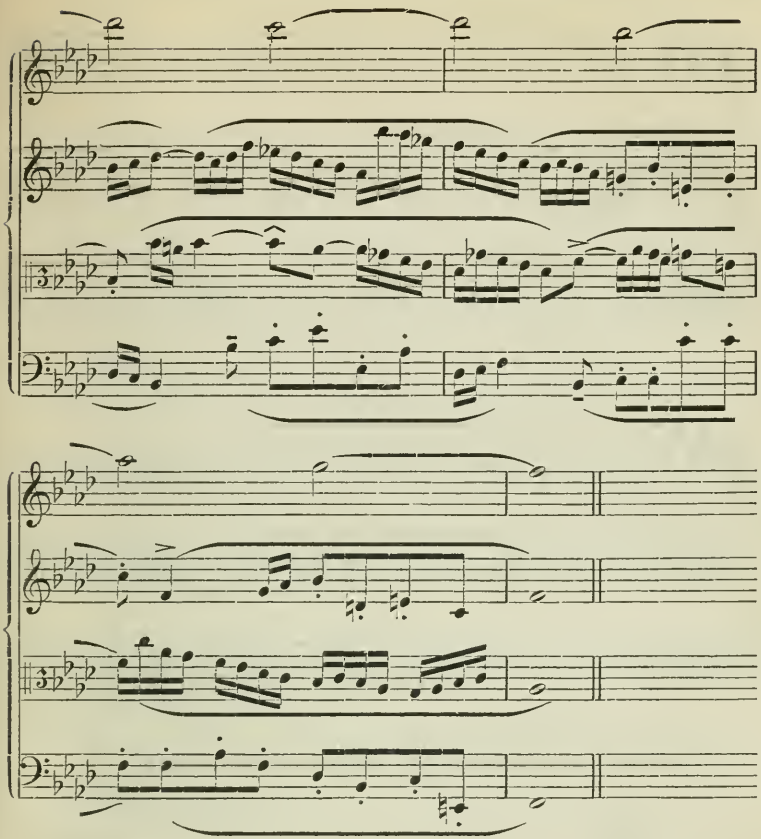
167. A.





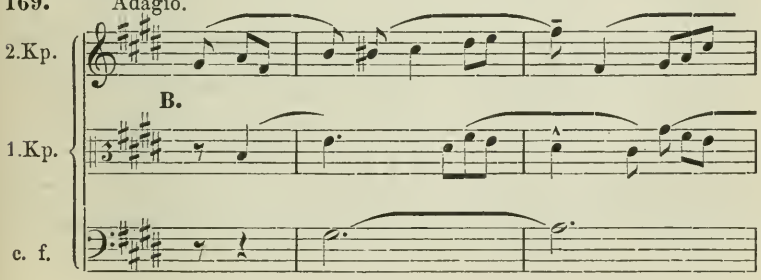
Dasselbe vierstimmig mit versetzten Stimmen:

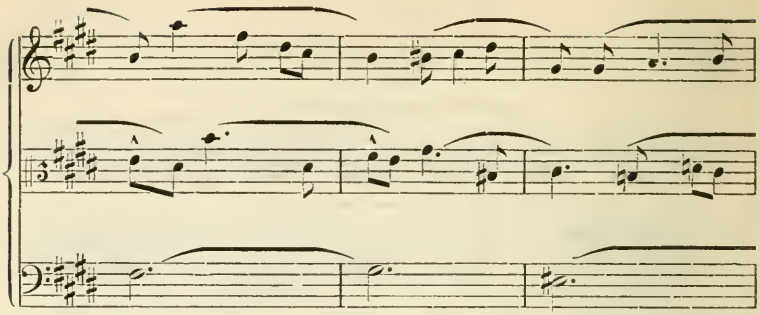


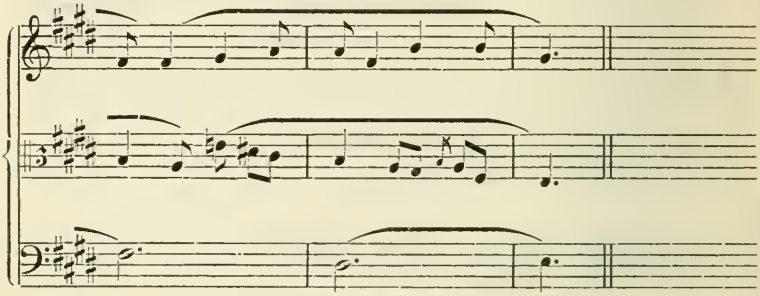


Aus Raumrücksichten verzichten wir auf die drei- und vierstimmige Bearbeitung der 3 anderen Kontrapunkte zu demselben Cantus firmus und bringen auch vom Cantus firmus B nur eine, die Ausarbeitung der anderen dem strebsamen Schüler anheimgebend:

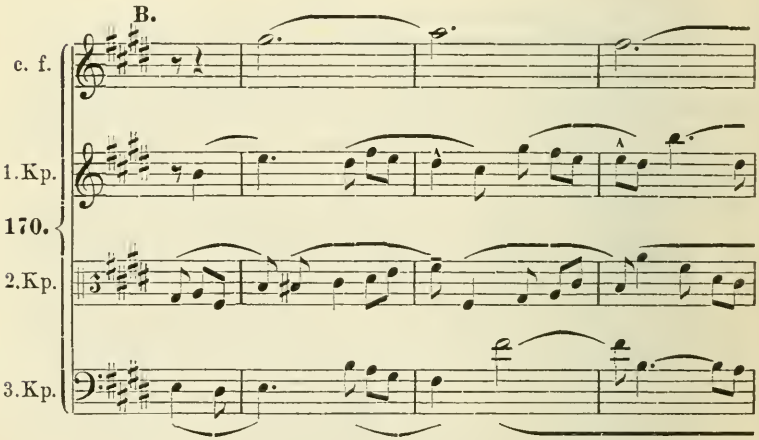
169. Adagio.

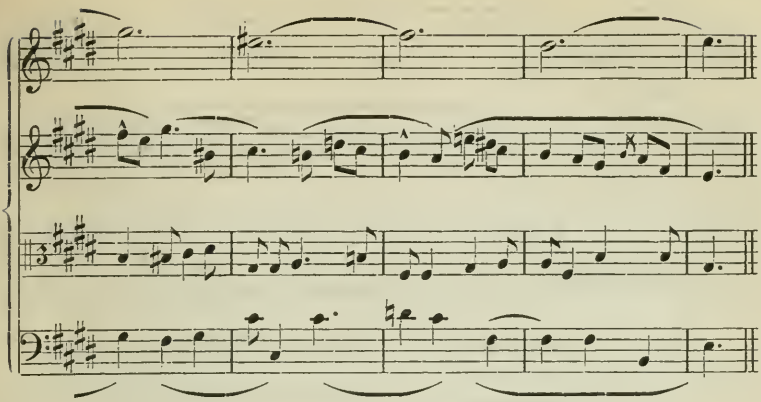






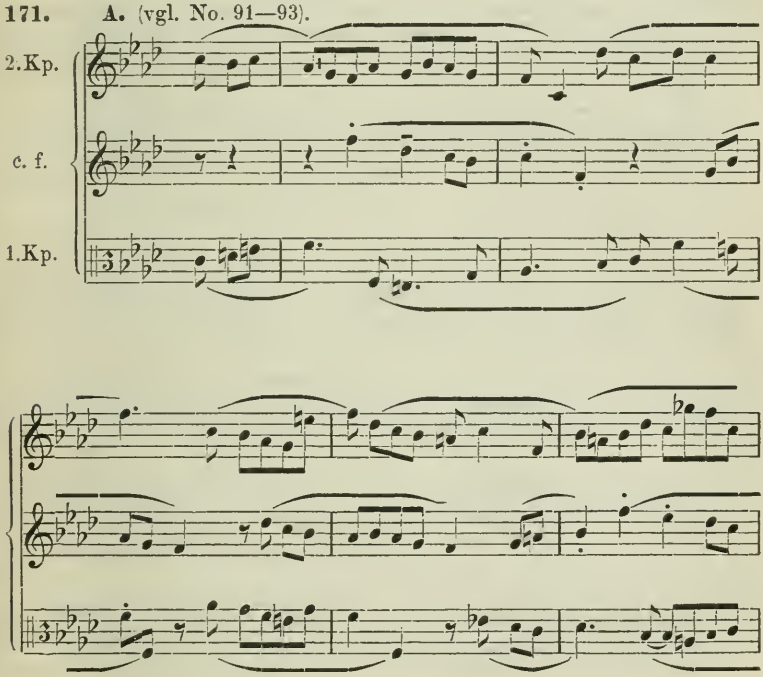
Dasselbe vierstimmig mit versetzten Stimmen:

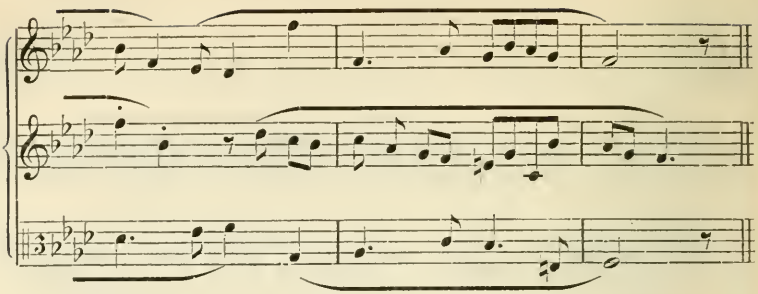




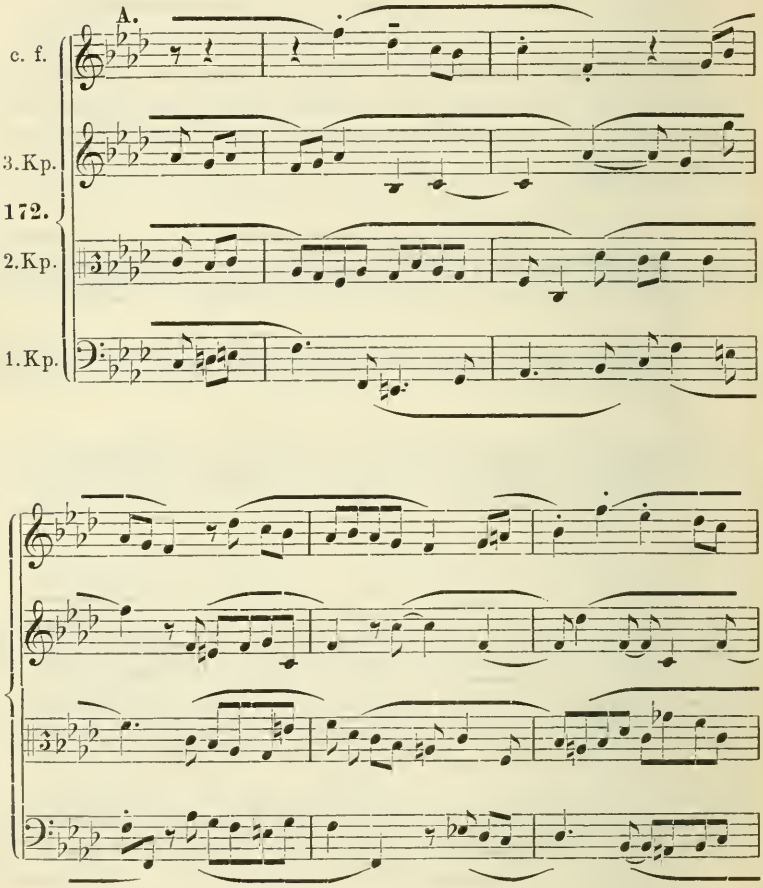
So kommen wir endlich zu den Aufgaben, bei denen alle Stimmen sich rhythmisch frei bewegen (§ 10); wir fügen nach Möglichkeit eine ebenfalls rhythmisch lebendige dritte und vierte Stimme hinzu:

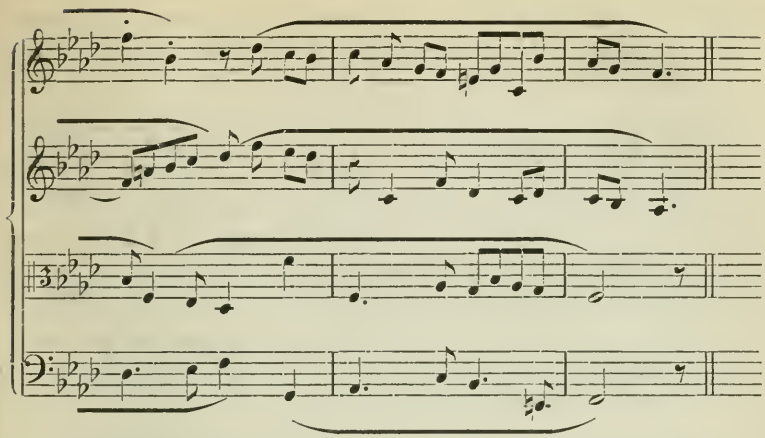
171. **A.** (vgl. No. 91—93).



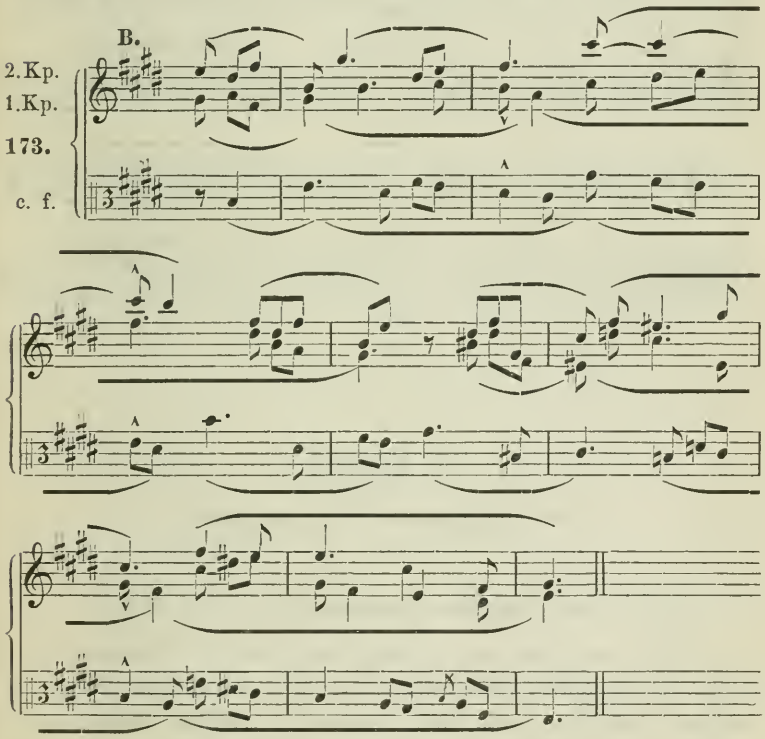


Dasselbe vierstimmig mit versetzten Stimmen:



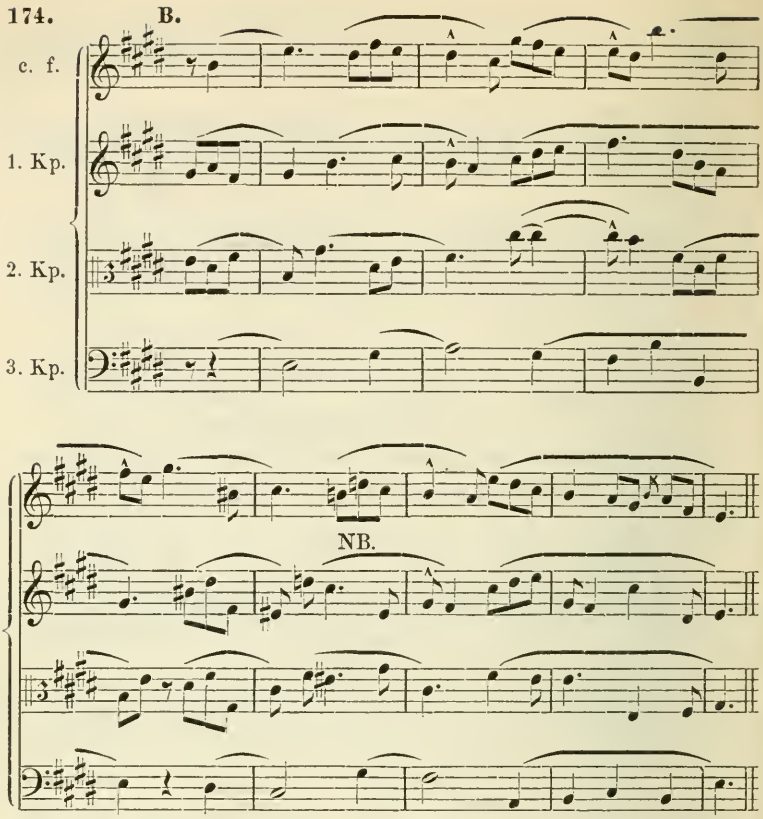


Den Beschluss der Übungen mache endlich die drei- und vierstimmige Bearbeitung unseres *E*dur-Beispiels (No. 95):



und vierstimmig mit versetzten Stimmen:

174.



II. Kapitel.

Der doppelte Kontrapunkt.

§ 14. Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave.

Wenn ein Satz so angelegt ist, dass die Stimmen ihre Lage zu einander vertauschen können, d. h. dass das Verhältniss von oben und unten umgekehrt werden kann, sodass also im zweistimmigen Satze die Oberstimme Unterstimme und

die Unterstimme Oberstimme wird, im dreistimmigen Satze aber noch mehr Permutationen möglich sind, ohne dass Satzfehler und hässliche Klangwirkungen entstehen, so nennt man denselben im »doppelten Kontrapunkt« geschrieben. Bei unseren bisherigen Arbeiten haben wir wiederholt nebenbei versucht, ob sich die Stimmen gegen einander versetzen liessen und in der That häufig genug gefunden, dass das geschehen konnte, wenn auch nur nach einer der unter dem Namen des doppelten Kontrapunktes bekannten Versetzungsweisen, nämlich in der Oktave, sei es, dass wir eine Stimme eine Oktave tiefer oder höher setzten, während die andere blieb (wie z. B. in der ersten Arbeit der 29. Aufgabe, wo in der folgenden Umkehrung der Cantus firmus eine Oktave herabgesetzt ist, während der 2. Kontrapunkt seine Stelle behielt) oder aber dass wir die eine eine Oktave höher und die andere eine Oktave tiefer setzten (wie in den meisten unserer Arbeiten). Nun haben wir systematisch zu untersuchen, unter welchen Bedingungen ein Satz solche Versetzungen der Stimmen und zwar nicht nur im Intervall der Oktave, sondern auch in anderen Intervallen gestattet. Es sei gleich hier bemerkt, dass von allen doppelten Kontrapunkten einzig und allein der in der Oktave einen höheren Werth für die Kompositions-Technik hat; immerhin aber werden wir auch die anderen Möglichkeiten untersuchen und zum mindesten einige Übungen anstellen, die keinesfalls schaden, da sie den Geist zwingen, einer schweren Fessel zum Trotz sich zu bewegen. Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave unterscheidet sich von allen anderen prinzipiell dadurch, dass er niemals andere Töne in den Satz bringt, sondern nur die Oktavlage verändert, in welcher ein Ton gesetzt ist. Es können also durch die Versetzungen um eine oder mehrere Oktaven niemals andere Harmonievertretungen zum Vorschein kommen als die, welche der ursprüngliche Satz hat. Immerhin kommen aber doch oft einige Übelstände dabei heraus, welche man bekämpfen lernen muss, wenn man nicht gelegentlich unangenehme Überraschungen erfahren will. Diese sind:

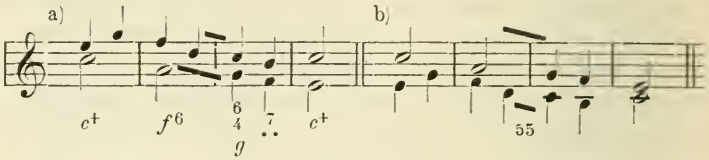
1) Quintenparallelen, die sich stets ergeben, wo vor der Umkehrung parallele Quarten waren.

2) Fehlerhafte Bassführungen, die sich oft einstellen, wenn eine als Mittel- oder Oberstimme ganz brauchbare Stimme Unterstimme wird.

3) Aneinanderdrängungen von Tönen, die nur in bestimmten weiten Lagen wohlklingend und leicht verständlich sind.

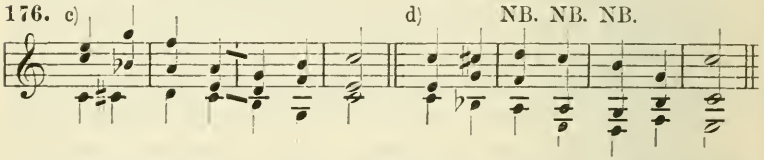
ad 1) Quartenparallelen sind im einfachen Kontrapunkt selbst im zweistimmigen Satze sehr wohl möglich und von gutem Effekt z. B.

175.



Der Satz bei a) ist an und für sich untadlig, für den doppelten Kontrapunkt aber nicht zu brauchen, wie b), die Versetzung der Oberstimme in die untere Oktave, ausweist. Dreistimmig oder vierstimmig sind Quartenparallelen etwas ganz gewöhnliches:

176.



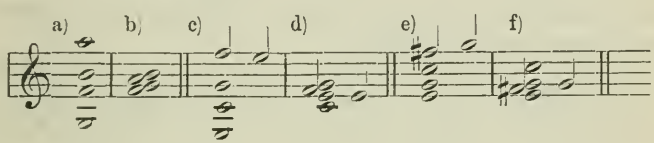
Der Satz bei c) würde fehlerhafte Quintenparallelen ergeben, wenn die Oberstimme unter die Mittelstimme oder die Mittelstimme über die Oberstimme gesetzt würde, aber auch die Versetzung der Unterstimme in die höhere Oktave (176 d) ergiebt ein durchaus unbefriedigendes Resultat, nämlich

ad 2) mehrere Quartsextakkorde (der Generalbassterminologie) hinter einander, einen *D*moll-Akkord mit *a* als Basston, einen *A*moll-Akkord mit *e* als Basston und einen *G*dur-Akkord mit *d* als Basston. Wenn auch die beiden Mollakkorde nicht sind, was sie scheinen (vielmehr f^6 und c^6), sodass die Basstöne die Terzen sind), so ist doch eine Folge dreier Akkorde von solch fragwürdiger Gestalt von Übel, klingt schlecht. Man erinnere sich hier in vollem Umfange der in der »Harmonielehre« für die Bassführung gegebenen Vorschriften und gestalte in Rücksicht auf sie Stimmen. Oft wird übrigens darum beim mehr als

zweistimmigen Satze gerade die Bassstimme an Umkehrungen nicht mit theilnehmen; ist aber ein Thema bestimmt, die Stimmen zu durchlaufen, so hat man es jedenfalls so zu gestalten, dass es als Bassstimme nicht den ganzen Satz ins Wanken bringt. Ein Fugenthema sollte man sich jederzeit, ehe man an die Ausarbeitung geht, erst einmal als Bassstimme unter zwei oder mehr anderen vorstellen, um seine Brauchbarkeit auch für diese unausbleibliche Rolle zu erproben. Was endlich den dritten Punkt betrifft,

ad 3) so handelt es sich da vor allem um Vorhalte, überhaupt um jene Bildungen, bei denen ein Akkordton neben seinem Stellvertreter im Akkord erscheint, also um Nonenakkorde, Quartenvorhalte vor der Terz u. s. f.

177.



Während die Akkorde bei a) c) und e) tadellos, unter Umständen sehr wirkungsvoll sind, sind die durch Oktavversetzung entstandenen Zusammenklänge b) d) und f) unmöglich.

Indessen — hier handelt es sich weniger um Vermeidung gewisser Stimmführungen im Originalsatz, als um Vermeidung gewisser Umkehrungen; man kann eben bei weitem nicht von allen Umkehrungen, die ein vierstimmiger Satz gestattet, Gebrauch machen und auch beim dreistimmigen wird man öfters auf die eine oder andere Permutation verzichten müssen. Das ist insofern nicht schlimm, als der dreistimmige Satz 5 und der vierstimmige Satz gar 23 Stimmversetzungen gestattet:

$$\left.\begin{matrix} 1 & 1 & 2 & 2 & 3 & 3 \\ 2 & 3 & 1 & 3 & 1 & 2 \\ 3 & 2 & 3 & 1 & 2 & 1 \end{matrix}\right\} = 6 \text{ mögliche Stimmlagen.}$$

$$\underbrace{\begin{matrix} 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 4 & 4 & 4 & 4 & 4 & 4 \\ 2 & 2 & 3 & 3 & 4 & 4 & 1 & 1 & 3 & 3 & 4 & 4 & 1 & 1 & 2 & 2 & 4 & 4 & 1 & 1 & 2 & 2 & 3 & 3 \\ 3 & 4 & 2 & 4 & 2 & 3 & 3 & 4 & 1 & 4 & 1 & 3 & 2 & 4 & 1 & 4 & 1 & 2 & 2 & 3 & 1 & 3 & 1 & 2 \\ 4 & 3 & 4 & 2 & 3 & 2 & 4 & 3 & 4 & 1 & 3 & 1 & 4 & 2 & 4 & 1 & 2 & 1 & 3 & 2 & 3 & 1 & 2 & 1 \end{matrix}}_{= 24 \text{ mögliche Stimmlagen.}}$$

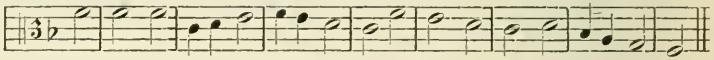
Angesichts dieser Fülle werden wir gern auf die eine oder andere Gruppe von Umlegungen, z. B. die 6 Fälle, wo die 2. Stimme Unterstimme ist, verzichten.

Der zweistimmige Satz gestattet eigentlich nur eine einzige Stimmversetzung:

$$\begin{matrix} 1 & 2 \\ 2 & 1 \end{matrix} = 2 \text{ mögliche Stimmlagen.}$$

Doch ist es sowohl für die Klangwirkung als auch für die kontrapunktische Technik ein wesentlicher Unterschied, ob die zweite Stimmlage durch Versetzung nur einer oder aber beider Stimmen entsteht. Wir werden beide Fälle gesondert üben. Um unseren Arbeiten erhöhten Reiz zu geben, legen wir in diesem zweiten Kapitel neue Themen zu Grunde und zwar zunächst die beiden ersten Verszeilen des Chorales »Ein' feste Burg ist unser Gott«:

F.

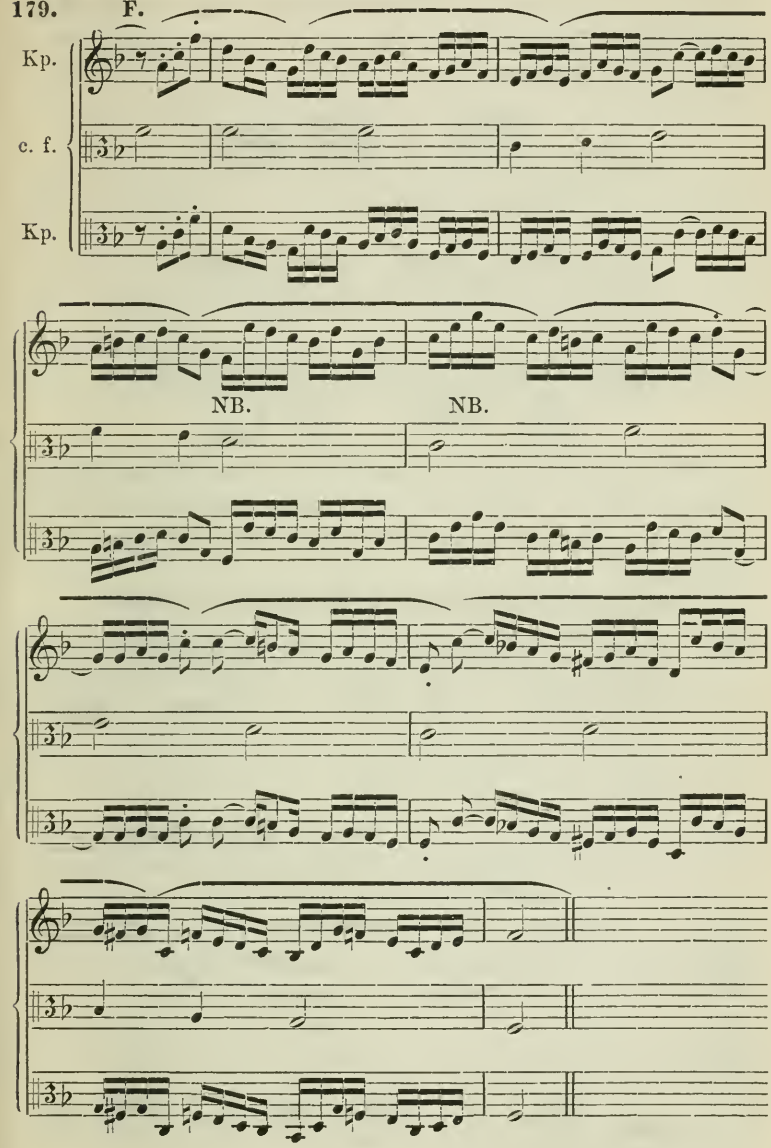
178. 

Bekanntlich werden dieselben zweimal gesungen; man denke sich, dass die durch die Umkehrung entstehende veränderte Klangwirkung für diese Repetition berechnet sei. Die Lage des Cantus firmus soll nicht verändert werden, sondern nur die zweite und eventuell später die dritte und vierte Stimme sollen ihre Lage zu diesem Cantus firmus ändern. Aus dieser Vorschrift resultiert zunächst das Verbot der Stimmenkreuzung; d. h. wir werden — zunächst haben wir nur die Hinzufügung einer Stimme, also den zweistimmigen Satz im Auge — den Kontrapunkt sich nicht mit dem Cantus firmus kreuzen lassen, weil sonst bei der Versetzung wieder dieselben oder fast gar nicht verschiedene Klangwirkungen entstehen. Aber wir werden auch vorsehen müssen, dass nicht bei der Stimmenversetzung Kreuzung stattfindet, was dann der Fall ist, wenn der Kontrapunkt sich zu weit vom Cantus firmus entfernt. Dieses »zu weit« ist aber ein relativer Begriff; jenachdem man die zu versetzende Stimme eine oder zwei Oktaven höher oder tiefer setzen will, ist eine oder zwei Oktaven das Maximum der Entfernung der Stimmen von einander, dessen Überschreiten Kreuzung herbeiführt. Wir

üben jedes einzeln; der Kontrapunkt wird ganz frei erfunden und unterliegt keinerlei Zwang:

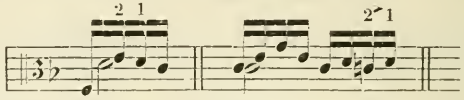
41. Aufgabe: Zweistimmig, der Kontrapunkt soll um eine Oktave versetzt werden, während der Cantus firmus bleibt.

179. F.



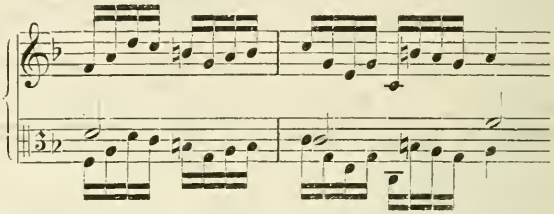
Hier sind zwei Stellen besserungsbedürftig, nämlich die bei NB. im 3. und 4. Takt; beide Male entfernt sich der Kontrapunkt (wenn wir die Oberstimme als den zuerst entworfenen Kontrapunkt ansehen) über eine Oktave vom Cantus firmus und läuft dann durch die Oktave hindurch, was für die Oktavversetzung die hässliche Wirkung von Sekunden ergiebt, die in den Einklang hineinkriechen:

180.



Die Stelle ist leicht zu ändern:

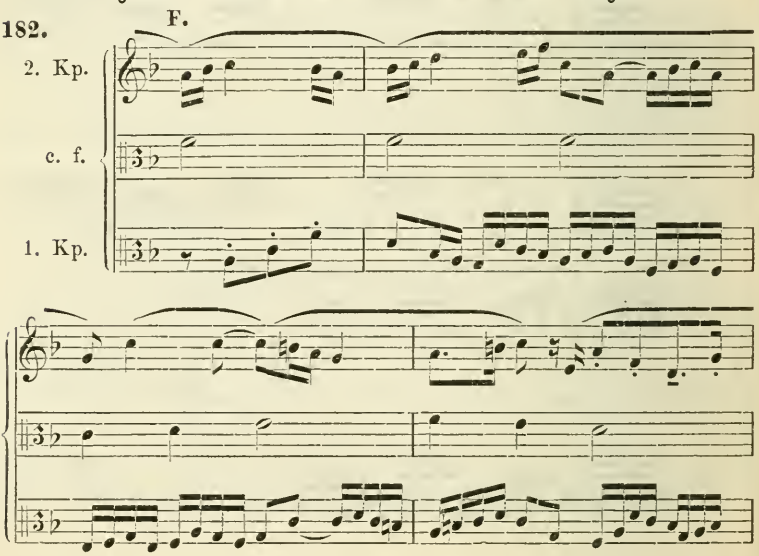
181.

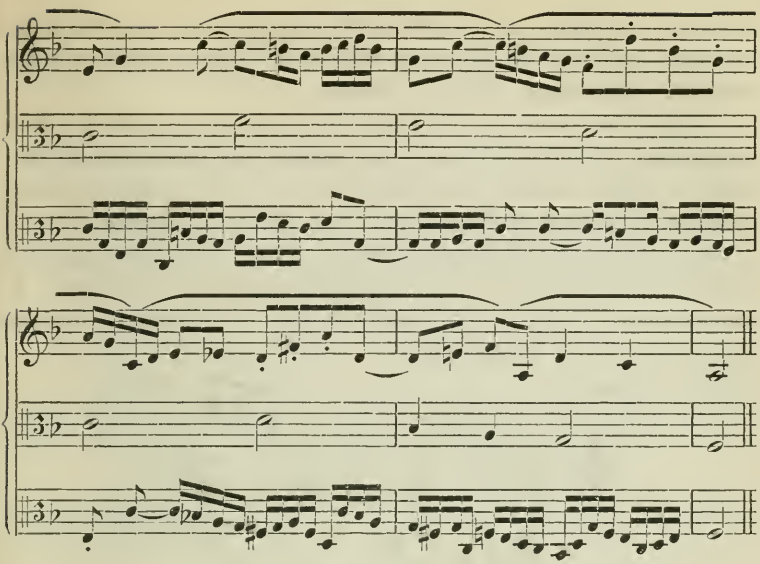


Wir gehen weiter zur Ausarbeitung einer dritten Stimme zu diesem Satze, welche mit dem zuerst gefundenen Kontrapunkte sich gegenseitig versetzen lässt; wir entwerfen sie als Oberstimme:

42. Aufgabe: Eine dritte Stimme zu dem Satz der 41. Aufgabe.

182.





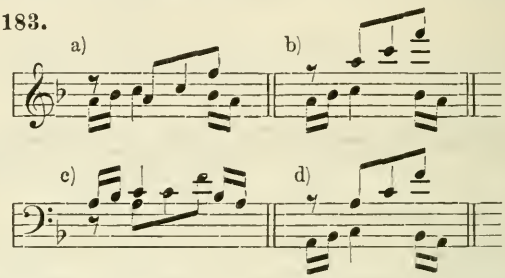
Der erste und zweite Kontrapunkt bedürften kaum noch der Verbesserung, um auch ohne den Cantus firmus einen regelrechten zweistimmigen Satz vorzustellen; ich bemerke das nur um darauf hinzuweisen, dass man einen Satz, bei welchem ein Cantus firmus, sei er ein Choral oder eine andere bekannte Melodie später zu bereits entwickelten Stimmen hinzukommt, natürlich so anlegt, dass diese Kombination zuerst ausgearbeitet wird, und erst dann die ihrer Kombinationsfähigkeit nach erprobten Stimmen allein eintreten, nicht aber etwa so, dass man später versucht, eine solche Hauptstimme gewaltsam mit den anderen zu verschweissen. Man unterscheide, wenn man den von uns betretenen Weg der successiven Komposition mehrerer kontrapunktischen Stimmen einhält, welche Stimme die Hauptstimme ist. In einfachen Fugen ist natürlich das Thema die Hauptstimme, die, welche die Haupterfindung des Satzes in sich enthält und repräsentiert; die später hinzukommenden Kontrapunkte brauchen desshalb nicht bedeutender zu sein, ja es wäre vielleicht falsch, wenn sie bedeutender wären. Anders in der Doppelfuge, besonders wenn dieselbe das zweite Thema nicht vor der Kombination selbständig durchführt: dann muss nothwendig das zweite Subjekt bedeutender sein als das erste, wenn wirklich eine bedeutsame Gipfelung erzielt werden soll.

Da heisst es also: den eigentlichen Hauptgedanken für diese Wirkung aufsparen und vorher mit einem besonders guten Kontrapunkt als erstem Subjekt arbeiten.

Sehen wir nun zu, wie sich die Umkehrung unseres dreistimmigen Satzes ausnimmt; wir setzen die Unterstimme eine Oktave höher und die Oberstimme eine tiefer, sodass also thatsächlich die beiden Stimmen um zwei Oktaven versetzt werden.

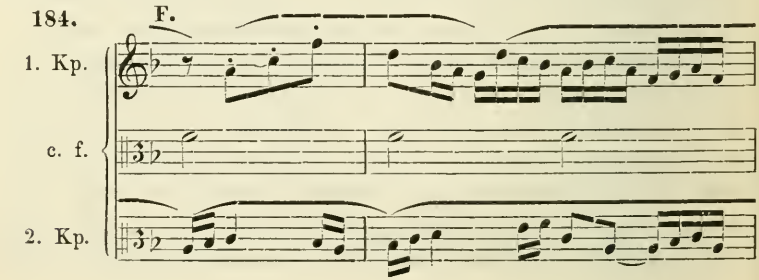
Man kann das leicht erkennen, wenn man dieselbe Lage, welche beide nach der Versetzung zu einander einnehmen, zu erzielen sucht durch Versetzung nur einer von beiden, während die andere ihren Platz behält:

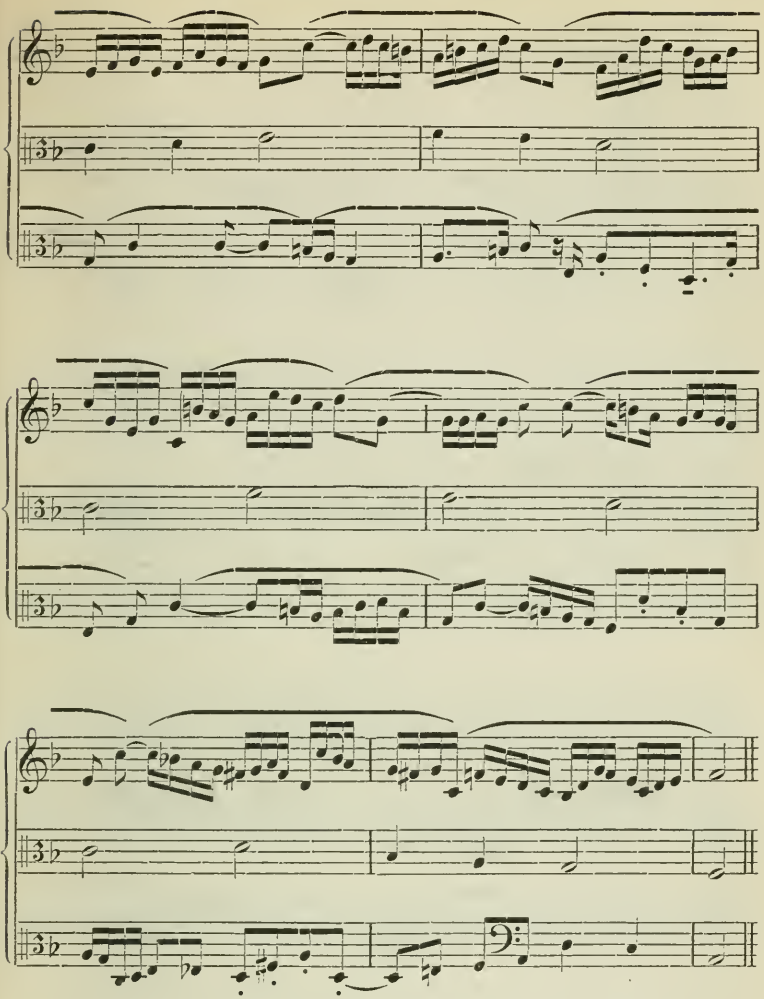
183.



Hier sehen wir an a) und c), dass die Versetzung um nur eine Oktave beide Stimmen so ineinander bringt dass sie sich wiederholt kreuzen, während die Versetzung um 2 Oktaven (*b* und *d*) sie in das richtige Verhältniss bringt. Man bemerke, wie beide auch der Bestimmung der weitesten Entfernung für die Versetzung um zwei Oktaven (nämlich zwei Oktaven) genügen (weil eben jede sich bis zu einer Oktave vom Cantus firmus entfernt), sich auch einander bis auf eine Sekunde nähern. Der Satz ist also zugleich ein Beispiel für den doppelten Kontrapunkt, der auf Versetzung um zwei Oktaven angelegt ist:

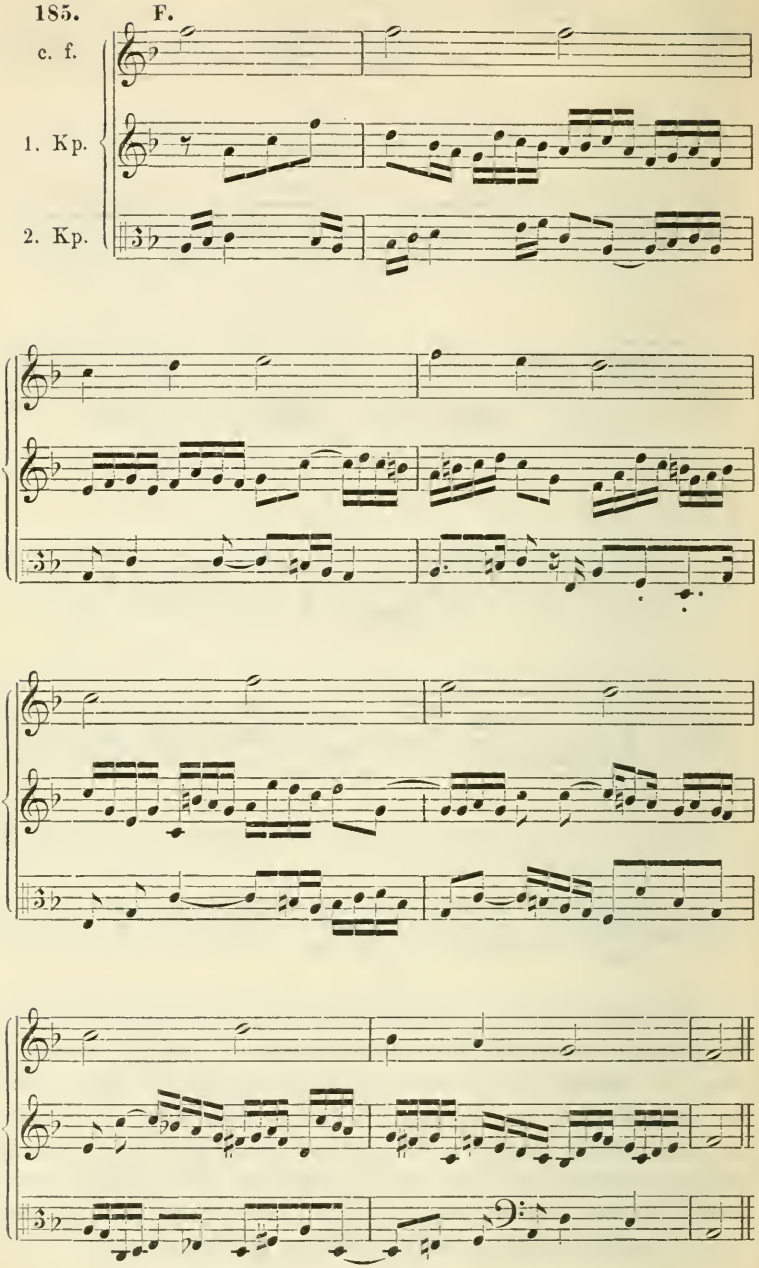
184.





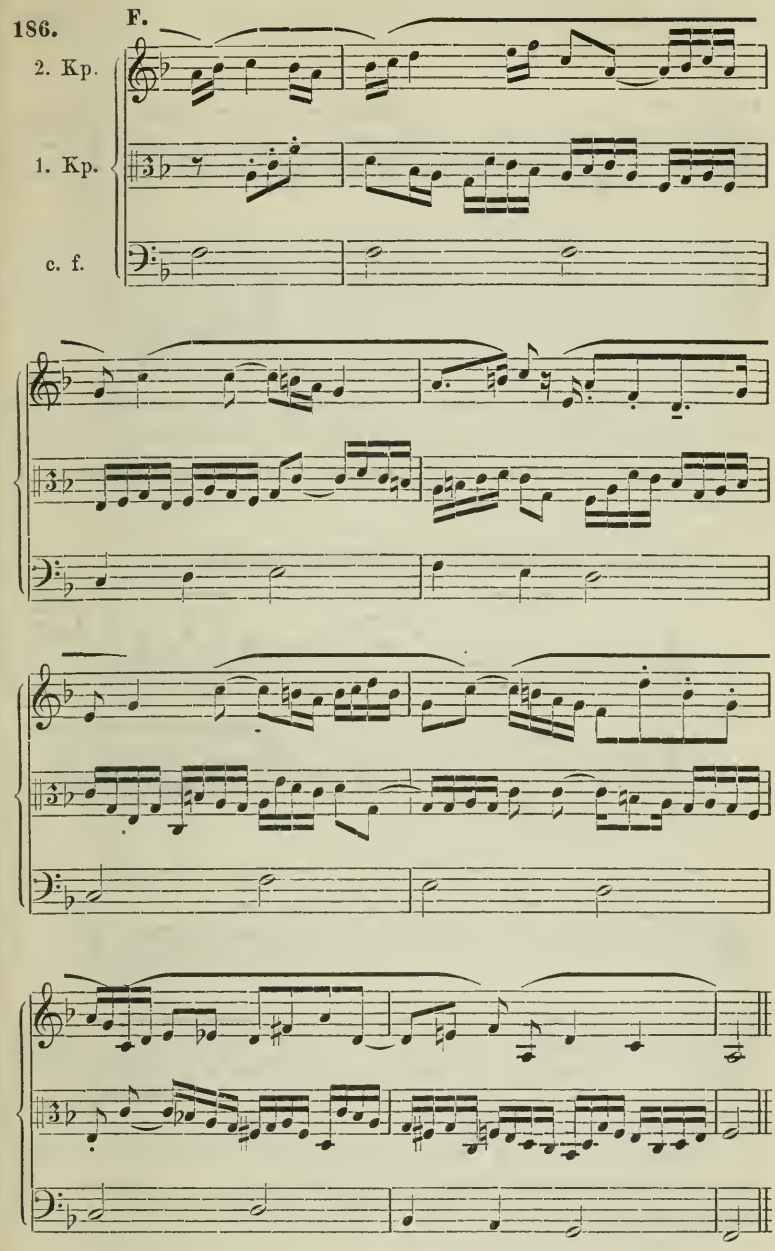
Da man nun aber, nachdem der Satz so den gestellten Anforderungen entsprechend entworfen ist, ebensogut annehmen kann der Cantus firmus wäre der Kontrapunkt der einen oder der anderen Stimme, so kann derselbe gegen jede von beiden um eine Oktave versetzt werden, d. h. er kann Ober- oder Unterstimme werden, ohne dass ein Übersteigen der Stimmen stattfindet; dadurch treten also die beiden Kontrapunkte zusammen und es entsteht eine wesentlich andere Klangwirkung:

185. F.



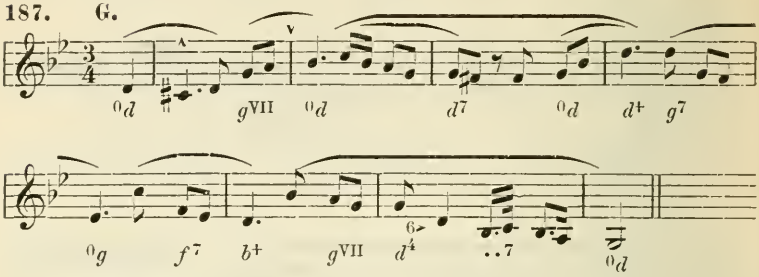
und:

186.



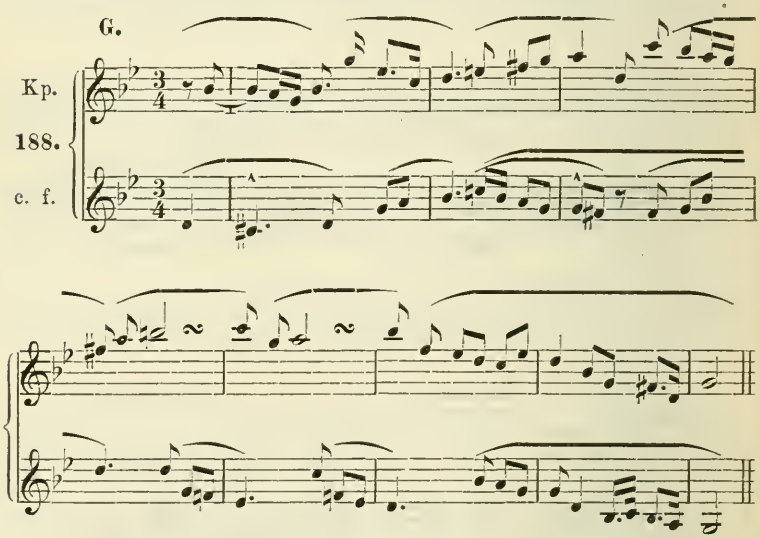
Für eine zweite Übung wählen wir ein weltliches gesangsmässiges Thema, das etwa einem Adagio-Satze eines Streichquartetts angehören könnte:

187. G.

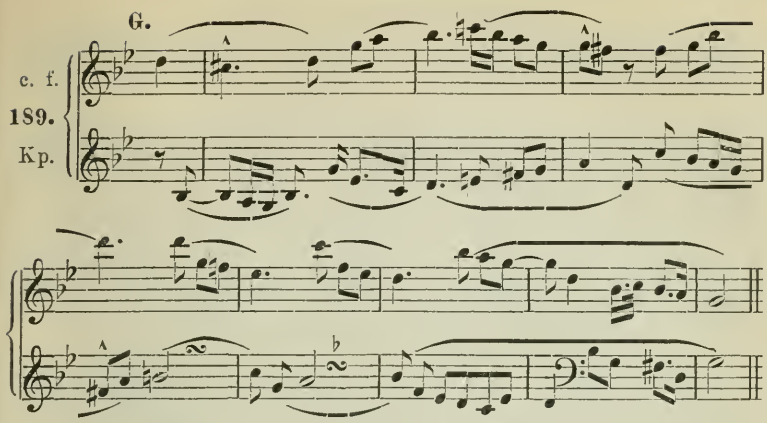


Der Kontrapunkt werde so angelegt, dass beide Stimmen ihre Plätze wechseln können, also zur Versetzung um zwei Oktaven geeignet und daher bis zu zwei Oktaven vom c. f. abstehend:

43. Aufgabe: Kontrapunkt um zwei Oktaven versetzbar.

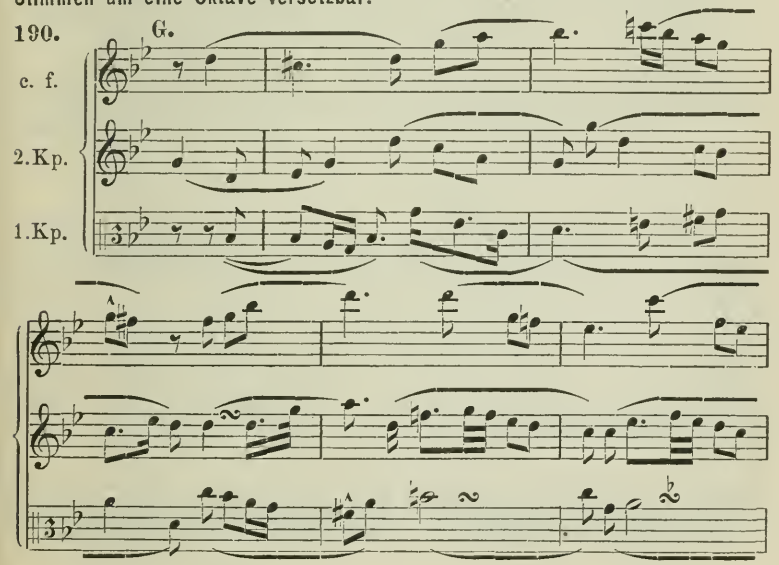


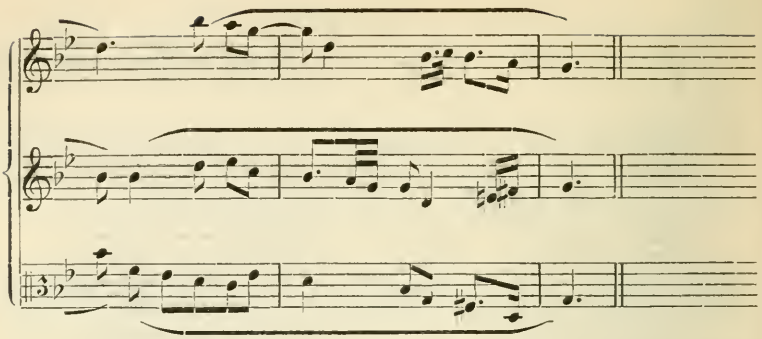
Versetzen wir den Cantus firmus eine Oktave in die Höhe und den Kontrapunkt eine Oktave herunter, so entsteht die Klangwirkung:



Die dritte Stimme werden wir als Mittelstimme und nach Möglichkeit so erfinden, dass sie sich zur Versetzung um eine Oktave nach oben oder unten eignet, d. h. dass sie Ober- oder Unterstimme werden kann, d. h. wir werden suchen, für sie die Überschreitung der Entfernung einer Oktave von jeder der beiden anderen Stimmen zu vermeiden, damit nicht bei der Versetzung Stimmenkreuzungen und hässliche Drängungen entstehen:

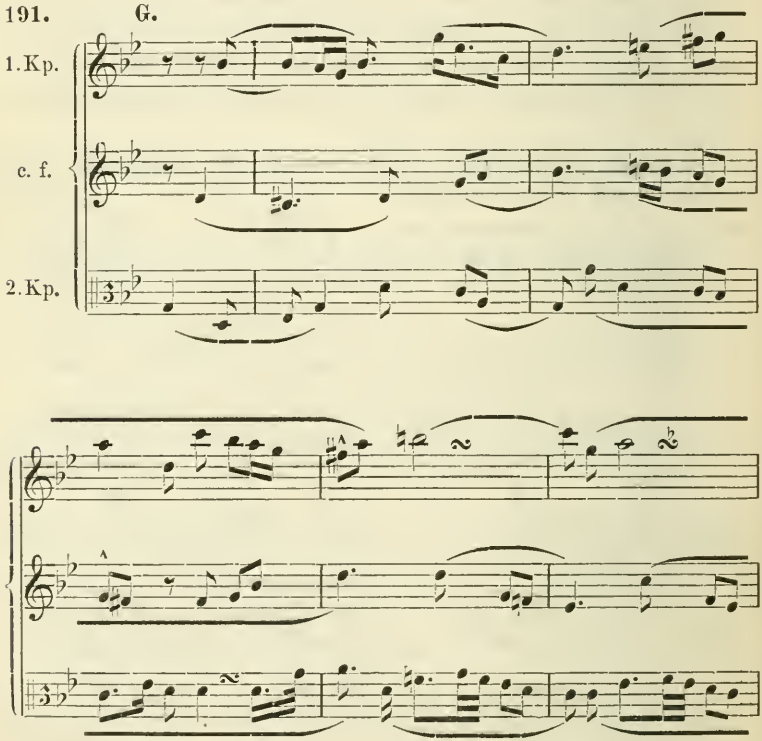
44. Aufgabe: Dritte Stimme zu dem Satz der 43. Aufgabe gegen beide Stimmen um eine Oktave versetzbar.

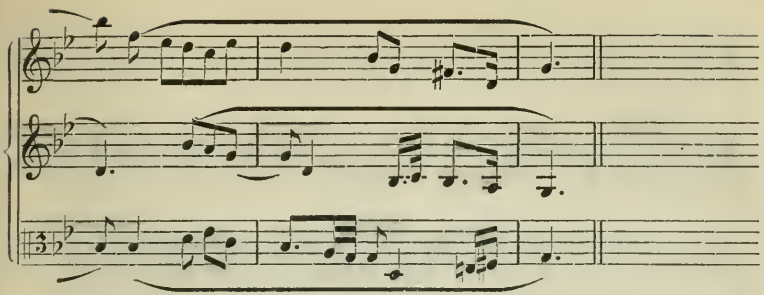




Wir lassen nur eine der möglichen Umkehrungen folgen, nämlich die mit der neu gefundenen dritten Stimme als Bass, gleichzeitig aber wieder mit Vertauschung der beiden anderen Stimmen:

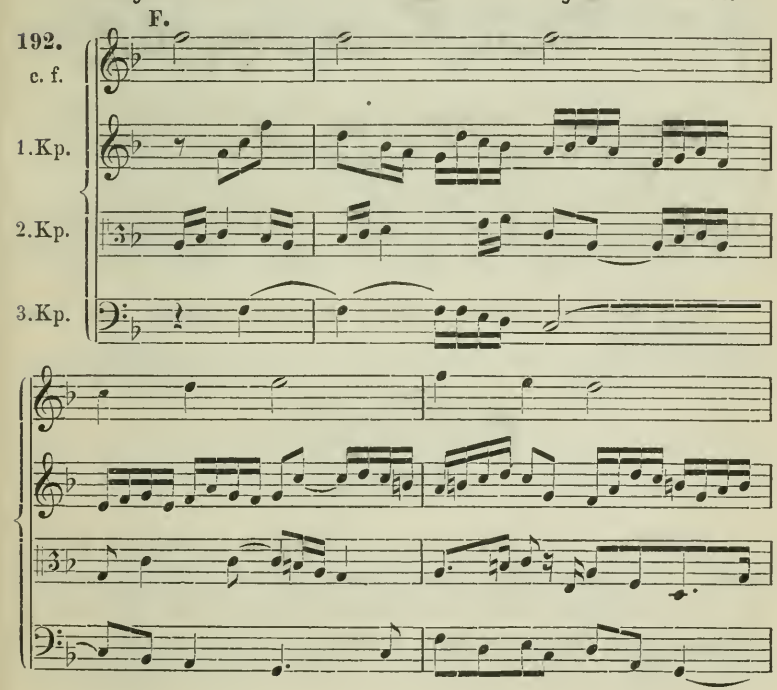
191. G.

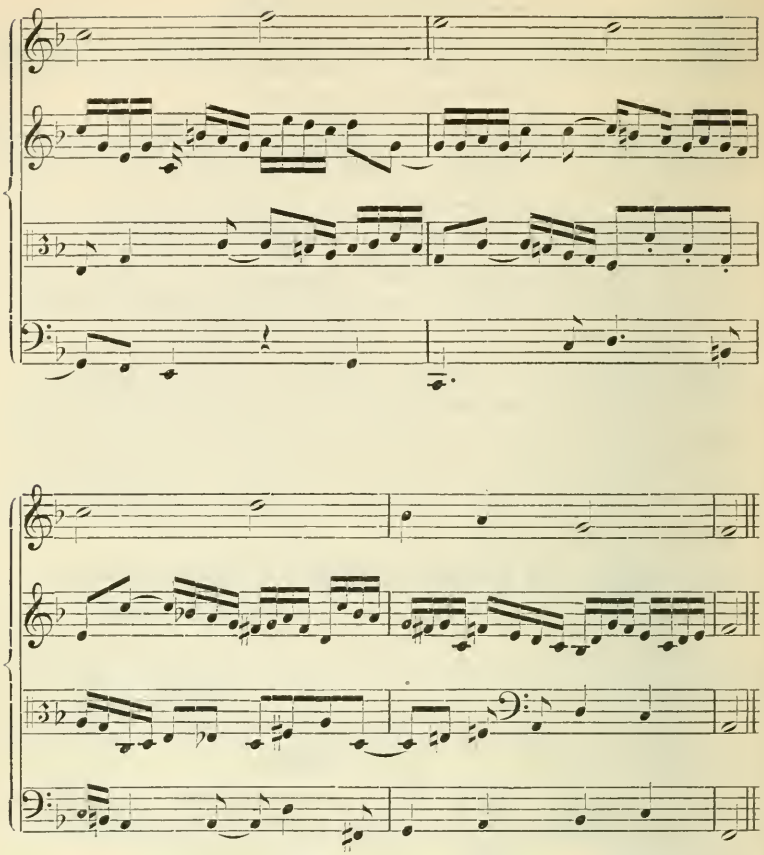




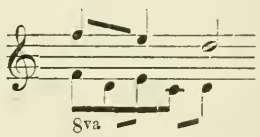
Und nun fügen wir unseren beiden dreistimmigen Arbeiten eine vierte Stimme bei; soll dieselbe ebenfalls mit an den Versetzungen der Stimmen theilnehmen können (andernfalls wäre die Aufgabe für uns keine neue, sondern identisch mit Aufgabe 40), so werden wir sie so entwerfen, dass sie mit den drei anderen Stimmen in festen Konnex tritt, sei es als Unter-, Ober- oder Mittelstimme und sich auch bei Versetzungen möglichst wenig mit anderen kreuzt:

45. Aufgabe: Vierte Stimme zu den Sätzen der Aufgaben 42 und 44.



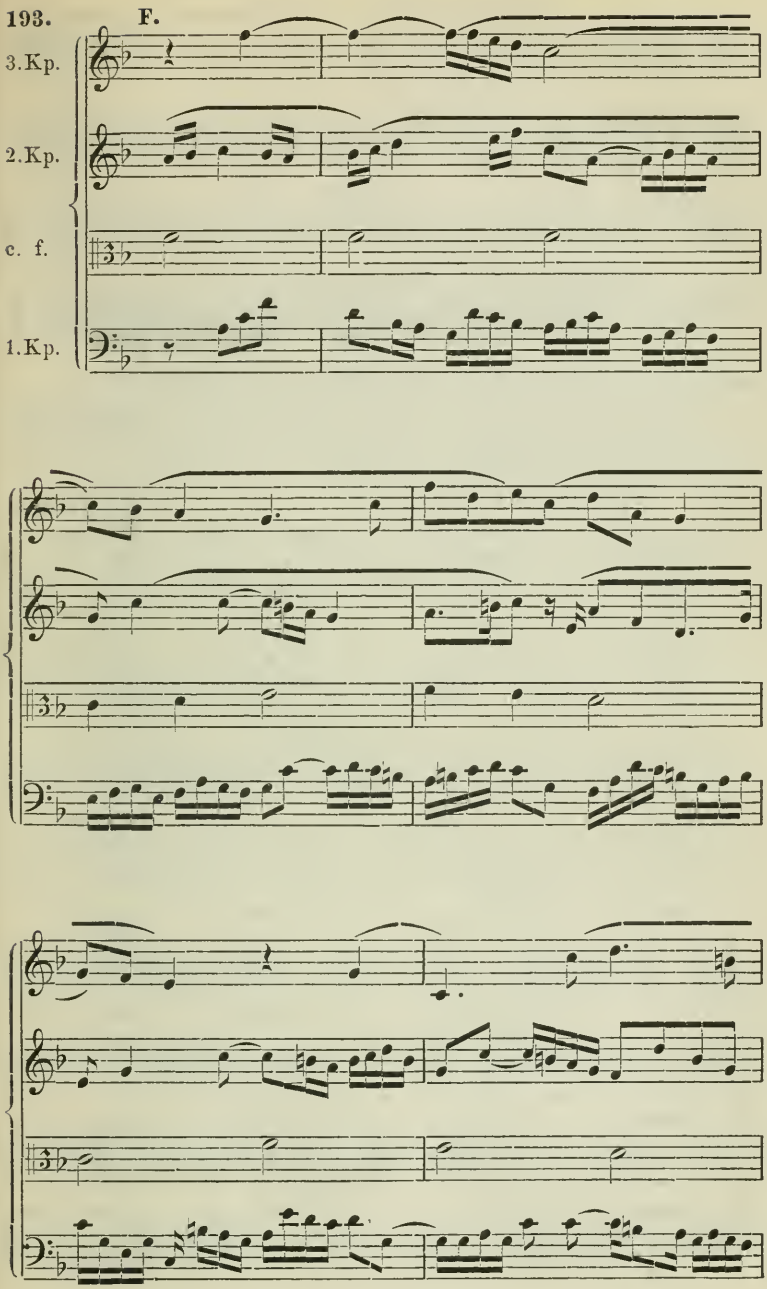


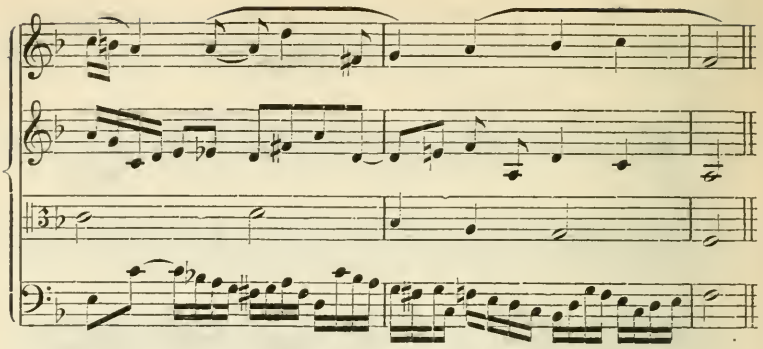
Hier sind im vierten Takte zwischen Sopran und Bass Accentoktaven:



Dieselben sind aber darum durchzulassen, weil die Unterstimme statt des Sekundenschlusses *fe* den Sekundenschluss *de* u. s. w. wählt. Die neue Stimme entfernt sich bis zu zwei Oktaven vom Tenor, ist aber dennoch zu Versetzungen geeignet, z. B.:

193. F.

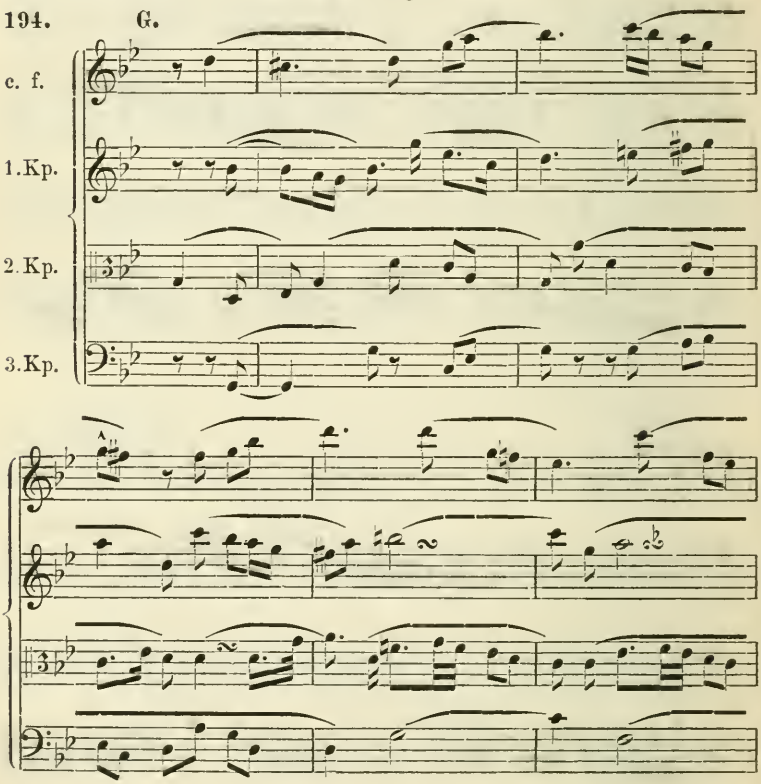


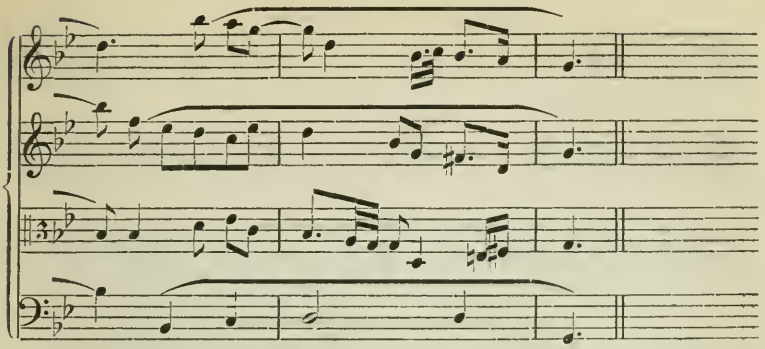


obgleich sie hier sogar mit zwei Stimmen kreuzt.

Wir gehen dazu über, auch unserer zweiten dreistimmigen im doppelten Kontrapunkt der Oktave entworfenen Arbeit eine vierte versetzbare Stimme zuzufügen:

194. G.

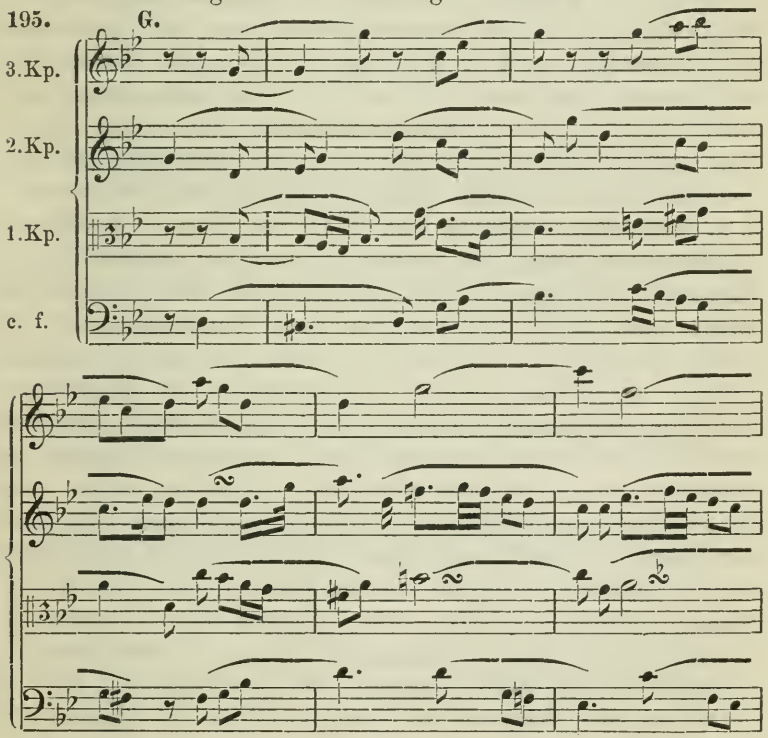


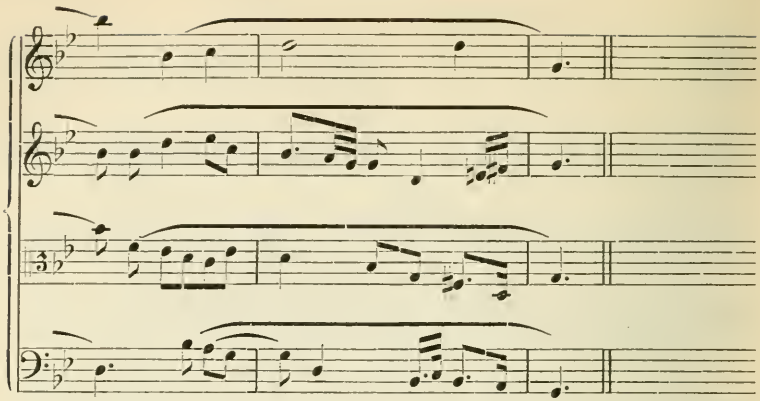


Dem hier zunächst auffallenden Enden sämmtlicher Stimmen auf *g* wäre leicht abzuhelfen, um einen vollklingenden Schlussakkord zu erhalten; das Auslaufen in das *g* liegt aber, wie man sich leicht überzeugt, im Rundlauf der einzelnen Stimmen.

Von den möglichen Umkehrungen setzen wir nur eine her:

195. G.

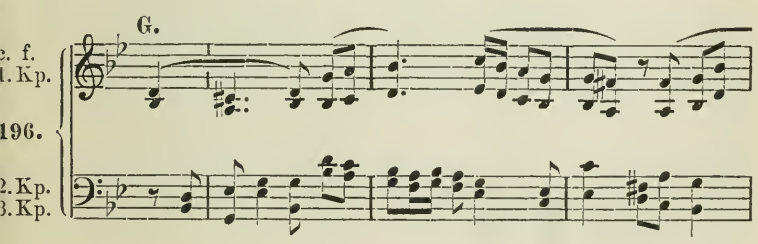


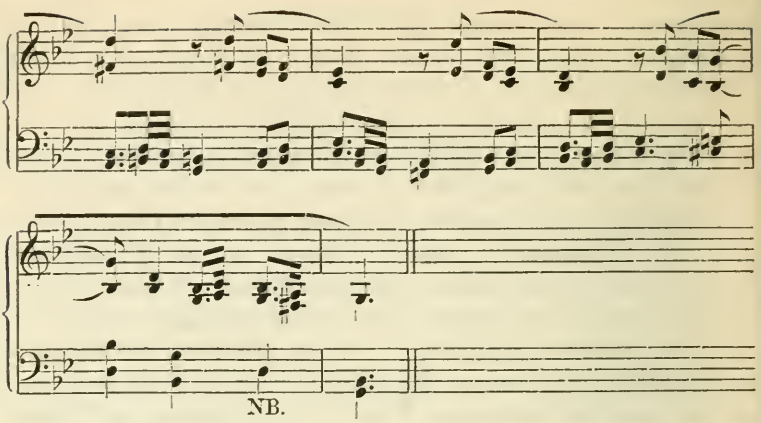


Sätze mit vier oder gar noch mehr kontrapunktisch selbständigen Stimmen erscheinen leicht überladen; es geschieht daher nicht sowohl aus Scheu vor der schwierigeren Arbeit als vielmehr im Interesse der besseren Wirkung, der erhöhten Verständlichkeit, wenn im allgemeinen die Komponisten auch in drei- und vierstimmigen Sätzen eine Schreibweise vorziehen, die man etwa als zweistimmige mit einer oder mehreren Ergänzungsstimmen bezeichnen kann. Eine Ergänzungsstimme ist oft genug auch der Bass, freilich nicht im Sinne einer Füll- sondern vielmehr einer Stützstimme, d. h. eben eines wirklichen Basses, wie wir ihn vom schlichten vierstimmigen Satze her kennen, einer ganz wesentlich die Harmonie klarstellenden Stimme, die nicht ohne Weiteres zu missen oder durch eine rein melodisch (kontrapunktisch) erfundene Stimme zu ersetzen ist. Indem wir diesen häufigen Verzicht der Praxis auf die Versetzbarkeit der Bassstimme nochmals ausdrücklich betonen und den angehenden Tonsetzer davor warnen, seine Sätze mit allzuselbständigen Stimmen zu überladen (drei, vier kontrapunktische Stimmen werden fast immer den Gesammtrhythmus zur Folge gleichkurzer Töne werden lassen, also den Einzelrhythmen ein gut Theil ihrer Energie rauben), betonen wir doch eindringlichst die hohe erziehliche Bedeutung dieser Arbeiten, die immerhin auch gelegentlich in der Praxis in vollem Umfange zur Geltung kommen werden, besonders in Durchführungssätzen, wo es weniger auf die intakte und volle Wirkung des Einzelgedankens als vielmehr die

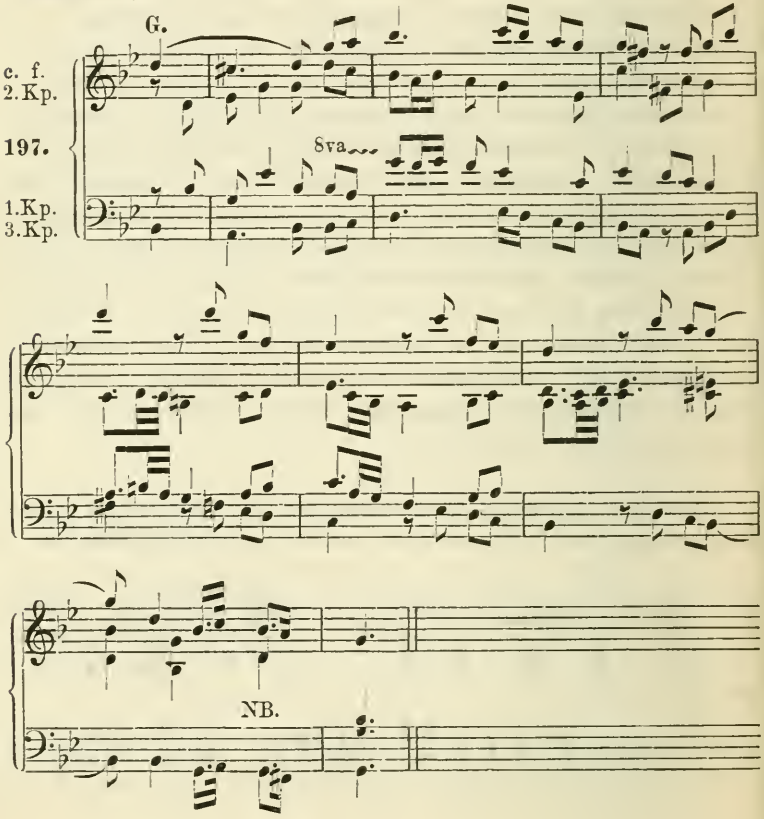
kunstvolle Verschlingung und Kräftemessung desselben mit anderen ankommt. Wir wenden nun unser Augenmerk wieder mehr jener eigenthümlichen paarweisen Stimmführung zu, der wir bereits im einfachen Kontrapunkt für den drei- und vierstimmigen Satz besondere Beachtung schenken mussten. Indem wir uns der Schwierigkeiten erinnern, auf welche die successive Stimmenvermehrung bei einzelnen Noten des Cantus firmus resp. des Kontrapunkts stiess, erkennen wir als Nothwendigkeit für eine erspriessliche Fortentwickelung unserer Arbeiten die gleichzeitige Erfindung mehrerer Stimmen oder — da das eine schwerere Aufgabe ist — die Erfindung der Stimmen mit Rücksicht auf weiter hinzufügbare. Da erweist sich denn als die natürlich einfachste Form die Begleitung mit Terzen oder Sexten, doch nicht nothwendig, wie das z. B. Cherubinis Kontrapunktlehre festhält, fortgesetzt in gleicher Weise d. h. immer mit Begleitung der oberen Terz — dadurch würde einmal der Phantasie eine unnöthige Fessel angelegt und andererseits gar mancher Cantus firmus für solche Ausgestaltung unbrauchbar — sondern nach Befund zwischen Terzen- mit Sextenparallelen wechselnd, möglichst aber mit Vermeidung von Stimmkreuzungen besonders der beiden enger zusammengehörigen Stimmen. Wir gestalten nun zuerst unser Beispiel G. vierstimmig in zwei parallelen Stimmpaaren, die nach dem Gesetze des doppelten Kontrapunkts der Oktave beliebig versetzbar sind, dann aber erfinden wir zu unserem Beispiel F. zwei ebensolche Stimmpaare, d. h. wir machen dasselbe fünfstimmig, derart, dass sich vier bewegtere Stimmen, die beliebig versetzbar sind, um den Cantus firmus gruppieren:

46. Aufgabe: Gesellung einer Parallelstimme zum Cantus firmus und Gegenüberstellung eines Kontrapunkts, der ebenfalls eine Parallelstimme hat.

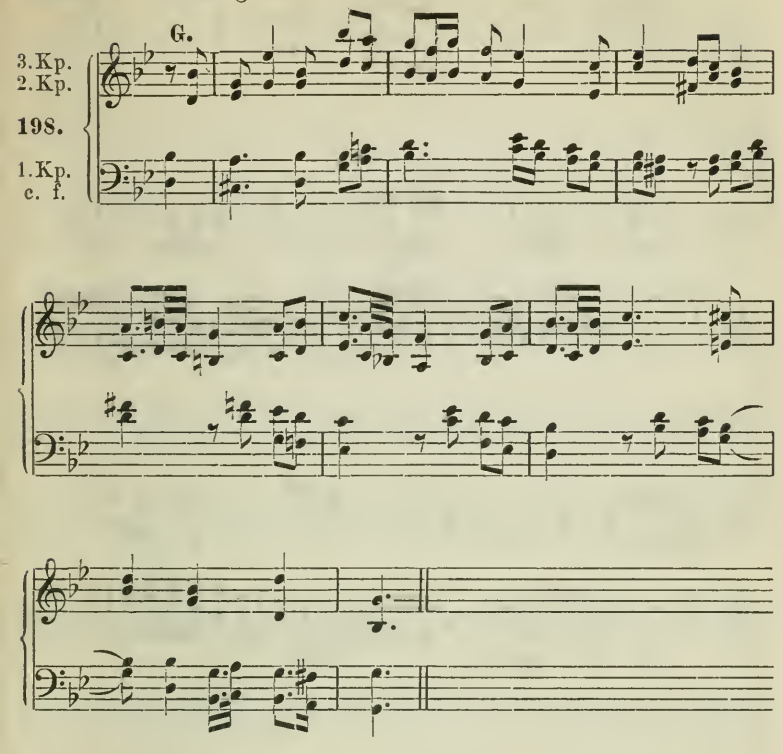




Umkehrung:

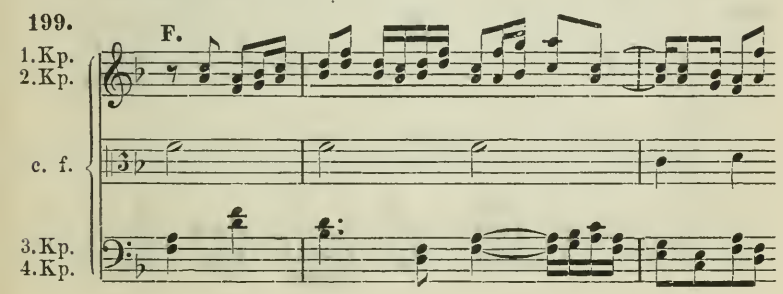


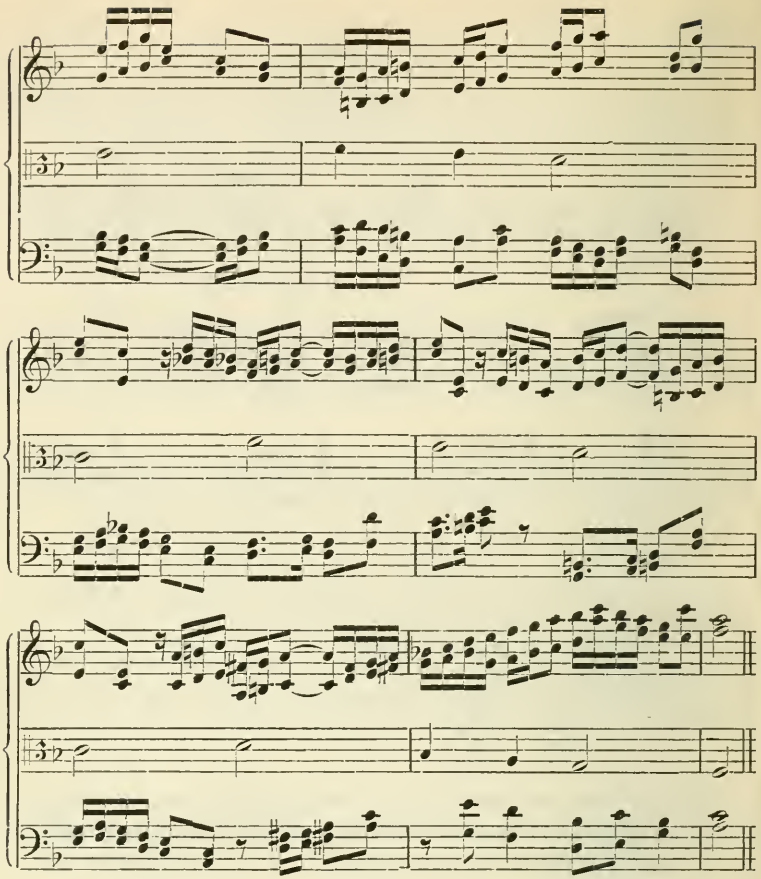
andere Umkehrung:



Wir kommen zu unserem *F*-dur-Beispiel, setzen zunächst dem Cantus firmus einen Kontrapunkt mit Parallelstimme gegenüber, und fügen dann den zweiten Kontrapunkt mit seiner Parallelstimme hinzu:

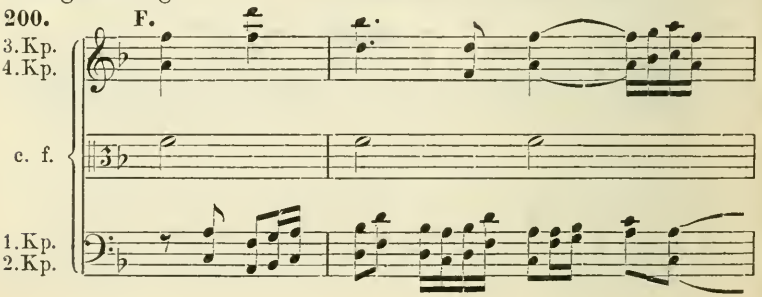
47. Aufgabe: Gegenüberstellung erst eines und dann eines zweiten mit Terzen und Sexten begleiteten Kontrapunkts.

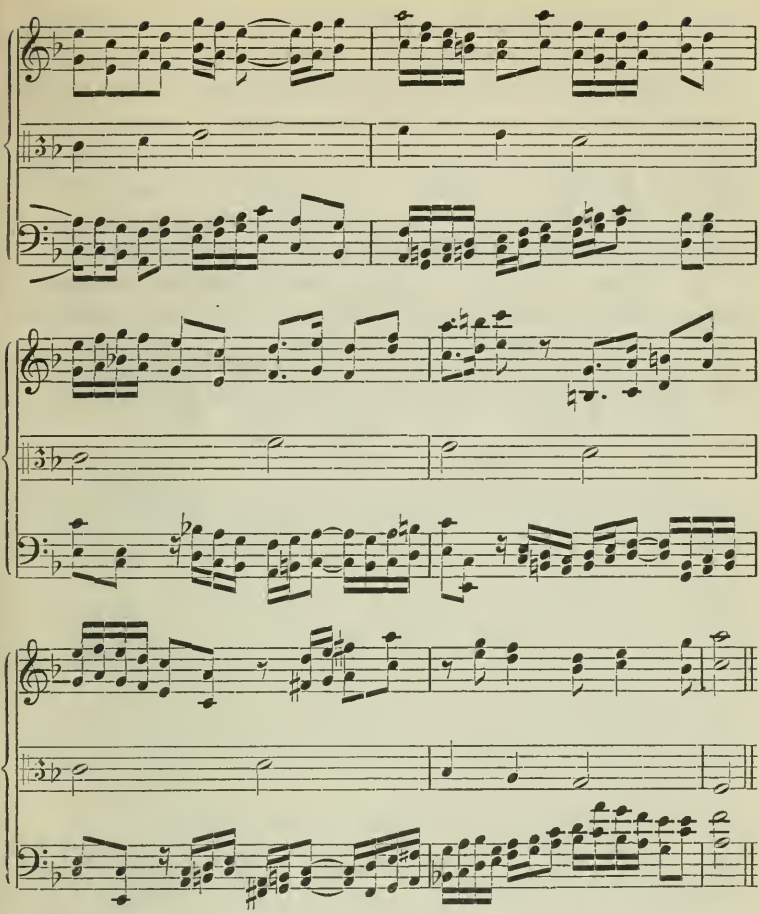




Vertauschen wir die Unter- mit den Oberstimmen und versetzen zugleich jedes Paar Stimmen in sich, so erhalten wir die Klangwirkung:

200. **F.**

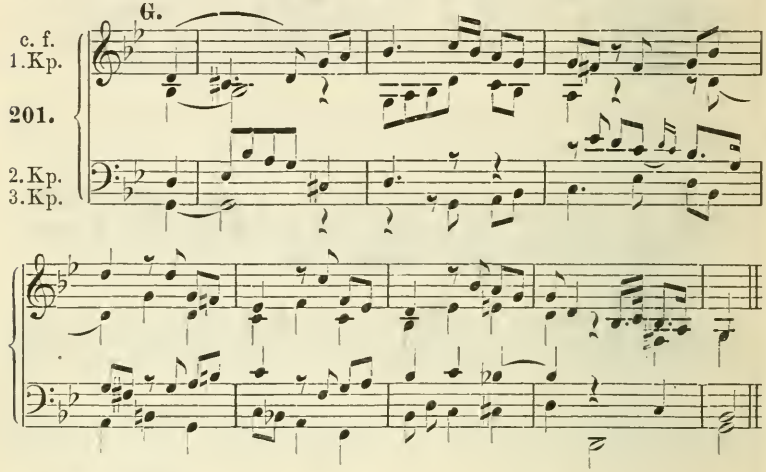




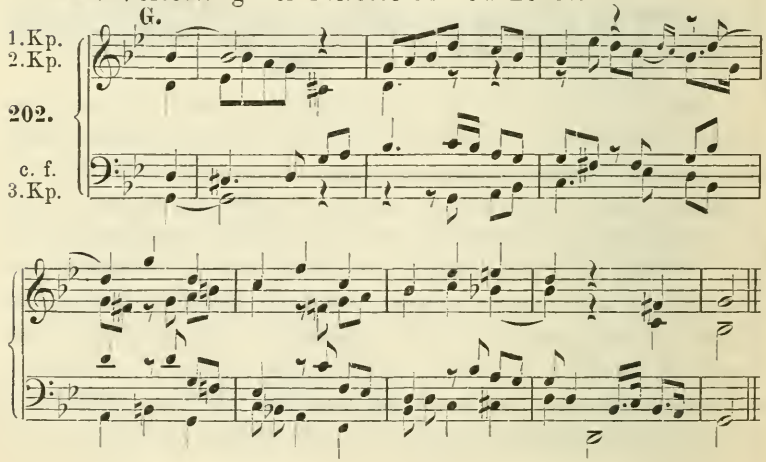
Wenn auch vier- und fünfstimmigen Sätzen dieser Art immer eine gewisse Steifheit und Starrheit eigen ist, so sind sie doch in Sätzen polyphonen Stiles immer mit Glück zu verwerthen. Ein leichterer Stil, wie ihn die Haydn, Mozart, Beethoven und Neuere gewöhnlich schreiben, zieht es dagegen meist vor, sich auf zwei reale Stimmen zu beschränken, welche gegen einander versetzt werden können, während die übrigen Stimmen mehr nur ergänzend, füllend eingreifen, wo die Harmonie wechselt, oder sie schreiben gar nur eine eigentlich melodisch gestaltete Stimme, während die anderen schlicht harmonisch gesetzt sind, natürlich nicht wie in den Schularbeiten der Har-

monielehre fortlaufend in langen Noten, sondern verschiedenartig durch Pausen unterbrochen oder auch gelegentlich rhythmisch belebt. Auch diese freiere Stimmbehandlung kann so angelegt werden, dass die Stimmen gegen einander versetzt werden, d. h. dass die Melodie oben, unten oder in der Mitte liegt und die Begleitstimmen nur umgelegt werden, sonst aber sich gleich bleiben. Eine derartige Bearbeitung unseres Cantus firmus G. bilde den Beschluss dieses Abschnitts:

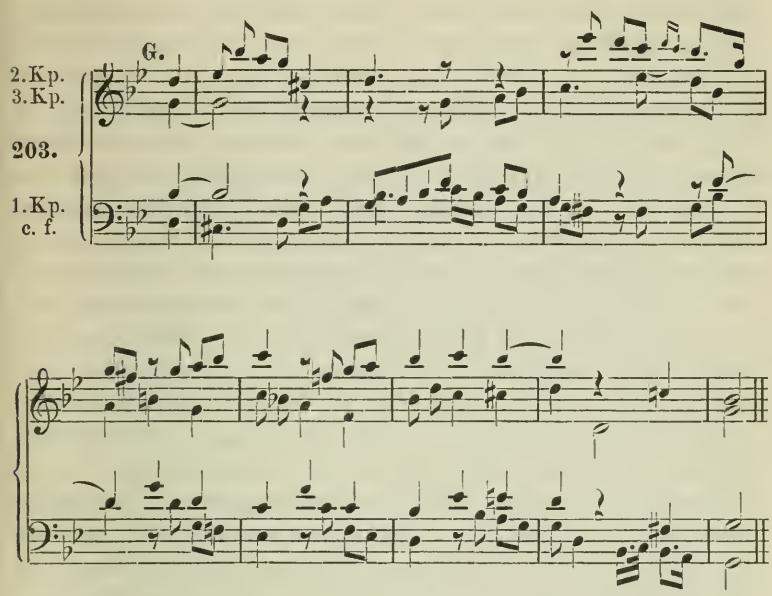
48. Aufgabe: Ganz freier zur Stimmversetzung geeigneter vierstimmiger Satz mit beliebiger Unterbrechung durch Pausen in einzelnen oder allen Stimmen.



Mit Versetzung der Melodie in den Tenor:



Mit Versetzung der Melodie in die Unterstimme (in der praktischen Komposition ist mit solchen Verlegungen der Melodie häufig Transposition verbunden, ja die andere Tonart ist meist Ursache der Versetzung):



Es wird nöthig sein, den Schüler darauf hinzuweisen, dass er erst mit Arbeiten dieser Art wieder aus der Schulstube heraustritt und die volle Freiheit der Phantasie wieder erlangt; er glaube aber ja nicht ohne vorgängige Übungen im successiven Vermehren der Stimmenzahl gleich mit solchen Arbeiten etwas Gutes leisten zu können. Erst muss er seine Freiheit schätzen lernen, ehe er verstehen kann, sie recht zu gebrauchen. Je nach Art und Gelegenheit wird übrigens jede der geübten Formen der Kontrapunktierung wichtig und erwünscht erscheinen können; deshalb achte man keine gering. Die trockenste schematische Kombination kann als logisches Ergebniss, als Steigerung thematischer Arbeit hochbedeutsam hervortreten, und auch das scheinbar nur mathematisch Berechnete und nicht Empfundene kann als Folie für das aus der Seele strömende, in dem der Satz seine schönsten Blüthen treibt, mittelbar der höchsten Intensität des Ausdrucks dienen.

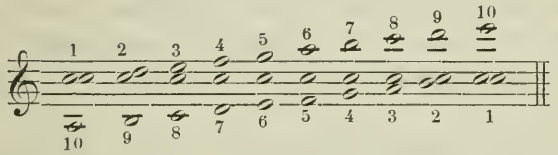
§ 15. Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime.

Wie wir bereits weiter oben andeuteten, ist die Versetzung der Stimmen um eine oder mehrere Oktaven die einzige, welche die Harmonien nicht (oder doch nur ausnahmsweise [Quartsextakkord]) verschiebt; der doppelte Kontrapunkt in der Oktave ist daher die einzige Art des doppelten Kontrapunkts, die mehr als zweistimmig möglich ist. Zwar giebt es, wie wir gleich sehen werden, drei- und mehrstimmige Sätze, welche nach den Vorschriften des doppelten Kontrapunkts in der Dezime oder in der Duodezime angelegt sind: aber diese Sätze enthalten doch stets nur zwei Stimmen, welche um eine Dezime oder Duodezime gegen einander versetzt werden können; finden weitere Stimmenversetzungen statt, so sind das solche in der Oktave, d. h. wir haben dann zugleich einen doppelten Kontrapunkt in der Oktave vor uns. Man hat wohl auch die Ausdrücke dreifacher und vierfacher Kontrapunkt gebraucht — diese Namen sind recht überflüssig, und wir werden nichts thun, sie zu konservieren, da sie höchstens dazu dienen, die Lehre vom doppelten Kontrapunkt komplizierter erscheinen zu lassen als sie ist. Wir sprachen also nicht von einem doppelten, dreifachen und vierfachen Kontrapunkt in der Oktave, sondern von drei-, vier- und fünfstimmigen Sätzen, in denen zwei, drei oder alle Stimmen nach dem Gesetz des doppelten Kontrapunkts der Oktave umgelegt werden können; und so kommen wir nun zunächst zu Sätzen in denen zwei Stimmen um eine Dezime gegen einander versetzt werden können, d. h. nach dem Gesetz des doppelten Kontrapunkts der Dezime entworfen sind. Drei oder mehr Stimmen können niemals beliebig um eine Dezime gegen einander versetzt werden; einen drei- oder vierstimmigen doppelten Kontrapunkt in der Dezime giebt es also nicht, sondern nur einen zweistimmigen mit einer oder mehreren nicht nach demselben Prinzip versetzbaren Stimmen.

Die Versetzung einer Stimme um eine Dezime nach der Höhe oder Tiefe bedeutet die Erweiterung des Intervalls, welches dieselbe zum Cantus firmus bildet, um eine Terz; es wird also dabei aus einer Terz eine Quinte, und aus einer Sexte eine Oktave: es ist klar, dass deshalb ein Kontrapunkt, der

um eine Dezime versetzt werden soll, während der Cantus firmus bleibt, nirgends mit dem Cantus firmus in Terzen oder Sextenparallelen gehen darf, weil dieselben bei der Versetzung zu Quinten- und Oktavenparallelen werden, die natürlich hier wie überall die rohesten Satzfehler sind. Es ist aber auch unmöglich, für die Umkehrung Terzen- (Dezimen-) oder Sextenparallelen zu gewinnen, da erstere Einklangs- (Oktaven-) Parallelen voraussetzen würden, letztere aber Quartenparallelen, die auch nicht anders als zufällig und gelegentlich praktikabel sind. Folgende Übersicht mag das Resultat der Umkehrungen veranschaulichen:

204.

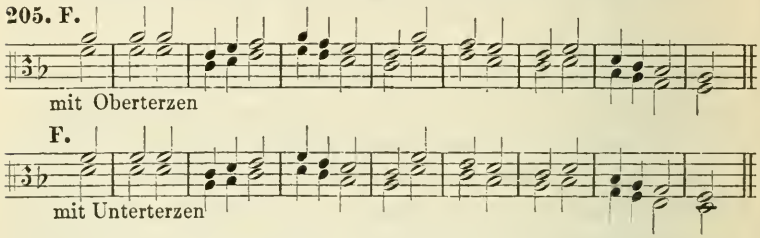


Da auch Sekunden- und Septimenparallelen weder für sich möglich noch (da sie sich in Quarten- und Nonenparallelen verwandeln) in den Umkehrungen brauchbar werden, so sind also für den doppelten Kontrapunkt in der Dezime Parallelen überhaupt ausgeschlossen, und es bleiben nur die Seiten- und Gegenbewegung übrig. Gedenken wir aber unserer Erfahrungen bezüglich der Veränderungen der Harmonie durch Hinzufügung einer Terz (§ 12), so werden wir noch immer nicht ohne weiteres eine Brauchbarkeit des doppelten Kontrapunkts in der Dezime zugeben können, derart, dass ad libitum die Unterstimme eine Dezime höher oder die Oberstimme eine Dezime tiefer gesetzt werden kann, falls nur für Seiten- und Gegenbewegung unter Ausschluss jeder Parallele gesorgt ist; vielmehr wird, wenn wir so schematisch verfahren sind, die Harmonie sich oft genug mehr oder minder gegen unseren Willen verändern. Mit anderen Worten, wir werden von neuem darauf hingewiesen, die künftige Gestaltung (nach der Versetzung) gleich beim Entwurf des Kontrapunkts mit vorzustellen; man entwirft den doppelten Kontrapunkt in der Dezime deshalb geradezu gleich drei oder vierstimmig in ähnlicher Weise wie wir oben doppelte Kontrapunkte in der Oktave mit parallelen Terzen und Sexten gleich vierstimmig konzipiert haben, nur mit dem Unterschiede, dass der beabsichtigte zweistimmige

Gebrauch und die streng schematische Versetzung um eine Dezime die Mischung von Terzen und Sexten ausschliessen.

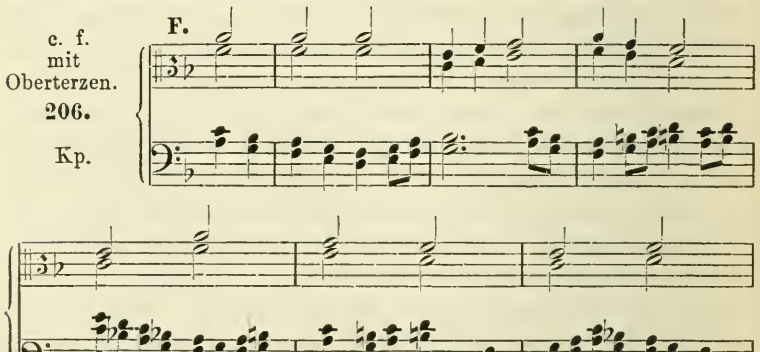
Da die Dezime Einklang und der Einklang Dezime wird, so dürfen Cantus firmus und Kontrapunkt, wenn Kreuzungen bei der Stimmenversetzung nicht stattfinden sollen, nicht weiter als eine Dezime (wenn der Cantus firmus an seinem Platze bleibt) resp. eine Septdezime (wenn der Cantus firmus zugleich um eine Oktave in umgekehrter Richtung versetzt werden soll) von einander abkommen.

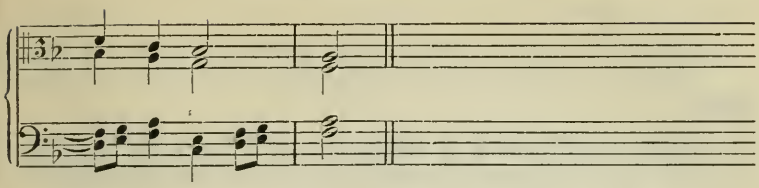
Stellen wir uns unseren Cantus firmus F. durchweg mit Oberterzen oder durchweg mit Unterterzen begleitet vor (ein Cantus firmus, bei dem nicht wenigstens eins von beiden möglich ist, kann für den doppelten Kontrapunkt in der Dezime überhaupt nicht in Betracht kommen):



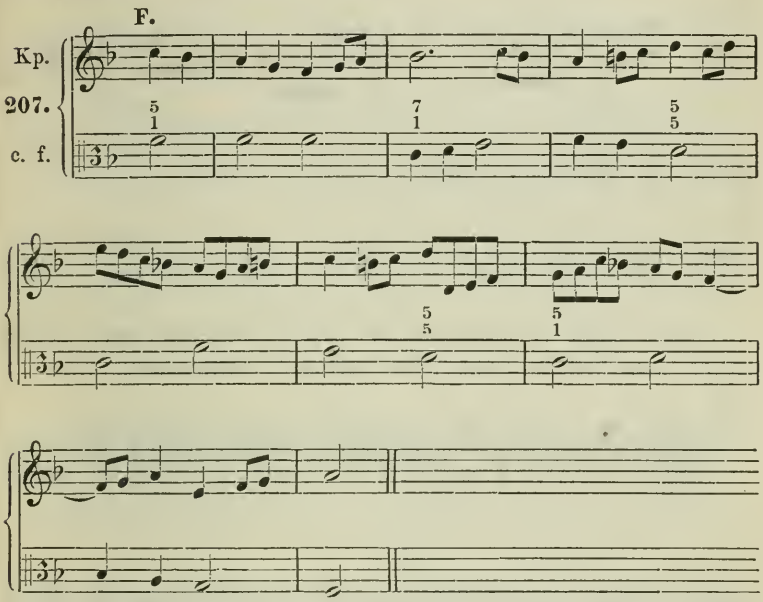
so würden wir zu diesen zwei Stimmen einen Kontrapunkt, der durchweg in Terzen geht, zu erfinden haben z. B. zu dem Cantus firmus mit Oberterzen:

49. Aufgabe: (Doppelter Kontrapunkt in der Dezime.) Erfindung eines in Terzen verdoppelten Kontrapunkts zu dem ebenfalls in Terzen verdoppelten Cantus firmus.



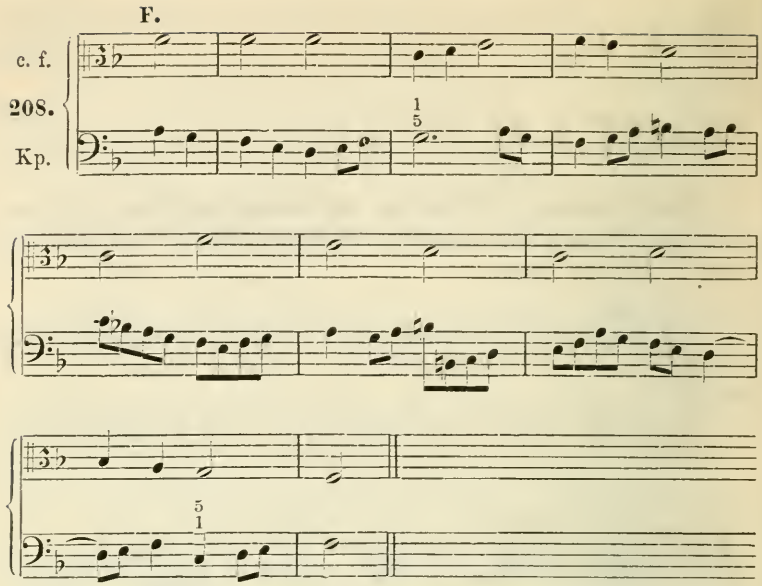


Damit haben wir folgenden zweistimmigen Satz, welcher nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunkts in der Dezime versetzt werden kann:

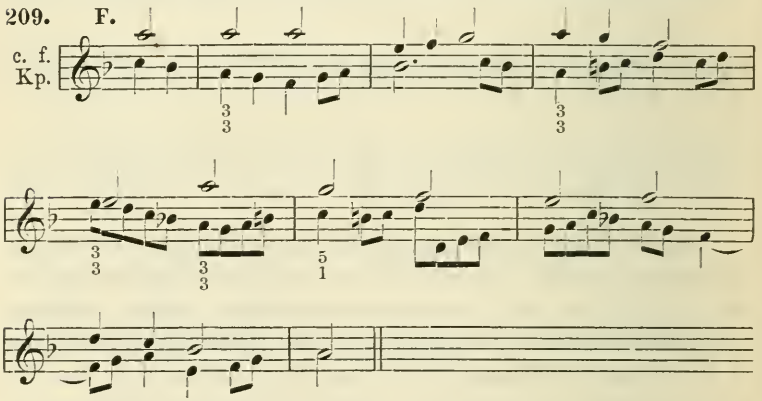


Dieser Kontrapunkt genügt freilich nicht ganz den Anforderungen, welche wir auf Grund ästhetischer Erfahrung an die Deutlichkeit der Harmonievertretungen stellen; indessen mit diesen unseren Ansprüchen ist der doppelte Kontrapunkt in der Dezime überhaupt nicht vereinbar, wir werden also für die interessante Kombination einige Konzessionen machen und uns Dinge wie die oben mit Zahlen charakterisierten Harmonievertretungen gefallen lassen müssen.

Die erste Umkehrung ist nun die Versetzung des Kontrapunkts eine Dezime nach unten, sodass derselbe Unterstimme wird:

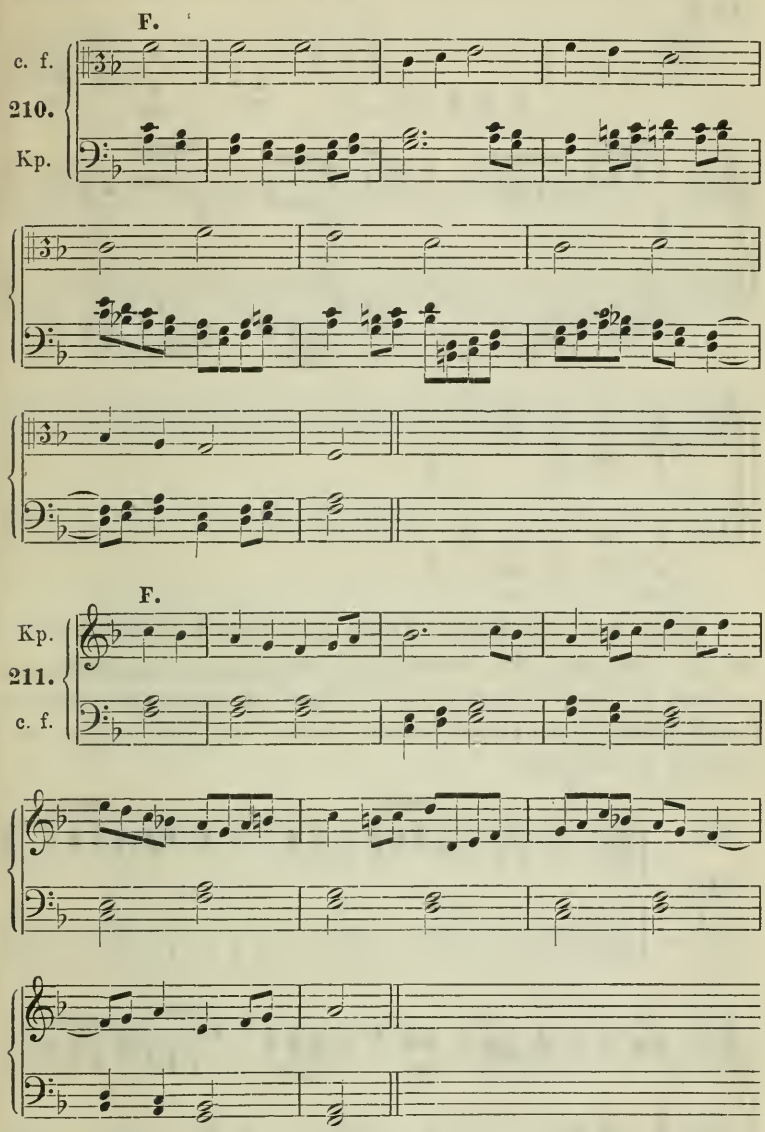


Die zweite Umkehrung ist die Versetzung des Cantus firmus eine Dezime nach oben, sodass er Oberstimme wird:

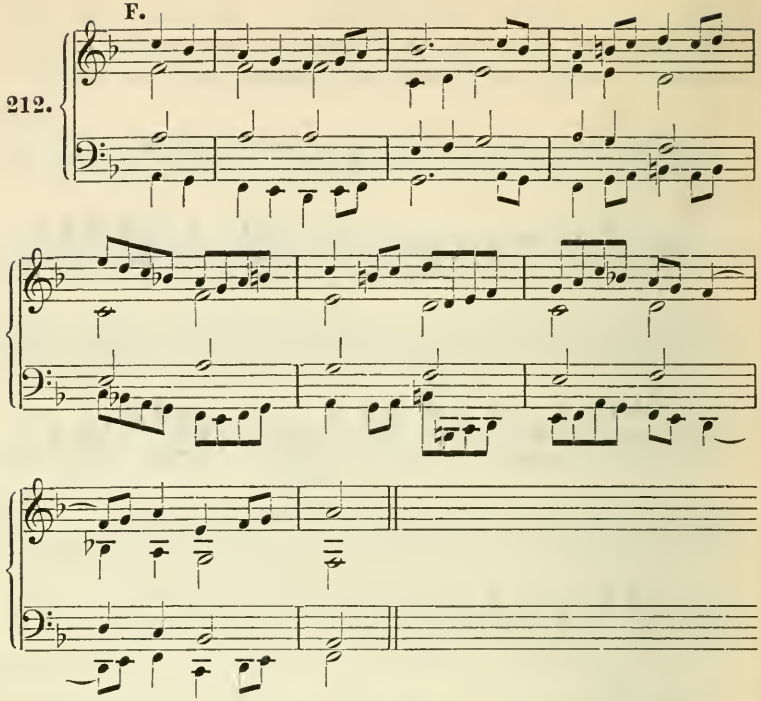


Wie der zuerst entworfene vierstimmige Satz uns diese zweistimmigen ergab, so ergiebt er uns auch einige dreistimmige und vierstimmige, wenn wir den ursprünglichen Cantus firmus und Kontrapunkt mit den versetzten kombinieren. Die drei resp. vier Stimmen können dann zwar nicht mehr nach dem

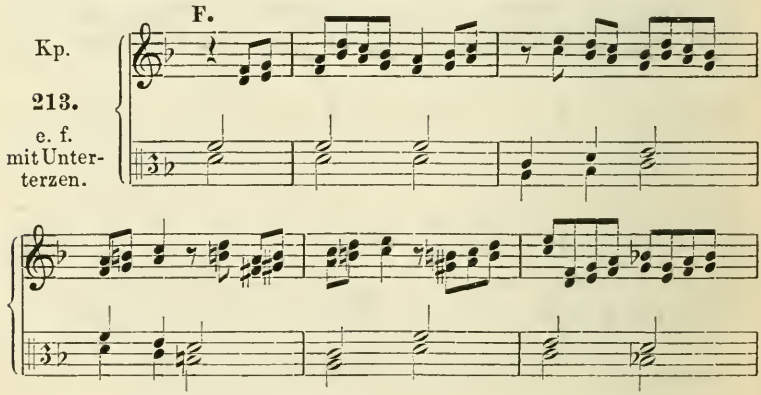
Prinzip des doppelten Kontrapunkts der Dezime, wohl aber nach dem des doppelten Kontrapunkts der Oktave versetzt werden. Einige Lagen mögen zur Erläuterung ausreichen:

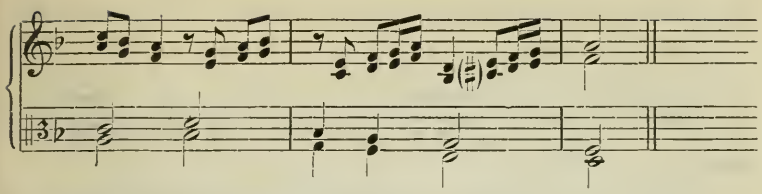


vierstimmig, der ursprüngliche Entwurf umgesetzt:



Giebt man dem Cantus firmus im Entwurf die Unterterzen bei, so wird man den Kontrapunkt zunächst als Unterstimme denken, d. h. den Cantus firmus gelegentlich nicht eine Dezime höher, sondern eine Dezime tiefer bringen, also wenn man vierstimmig so entwürfe:





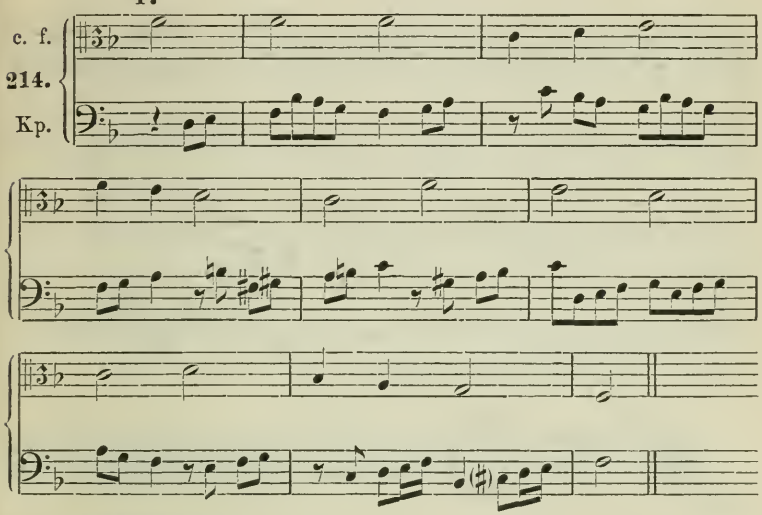
so würde man zuerst zweistimmig so beginnen:

F.

c. f.

214.

Kp.

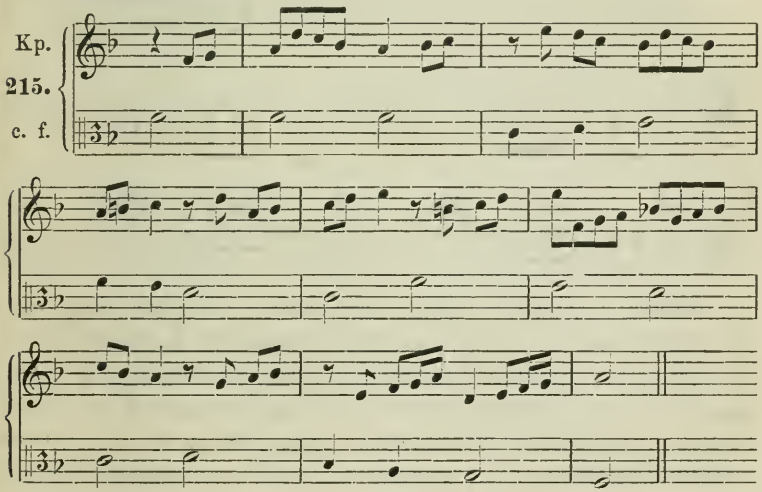


und zunächst umkehren:

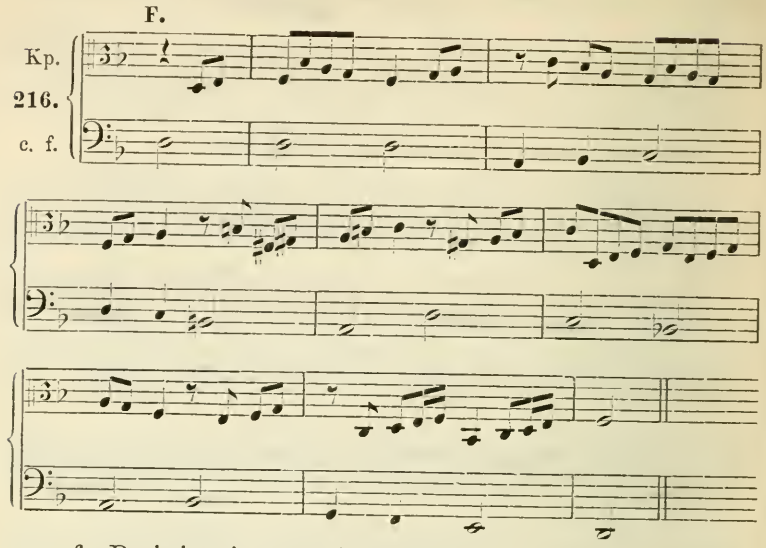
Kp.

215.

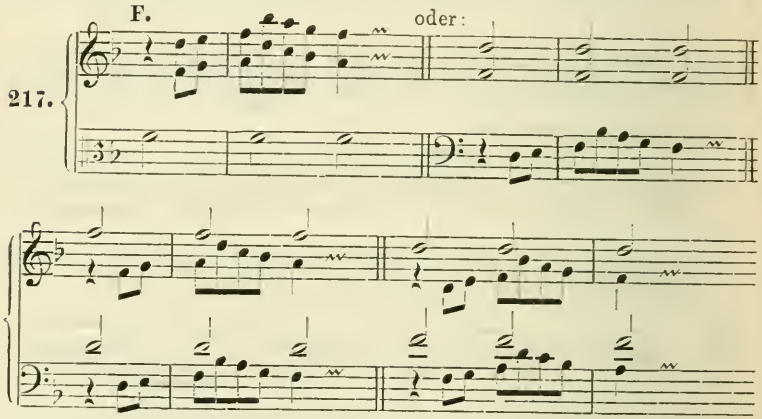
c. f.



dann aber den Cantus firmus eine Dezime tiefer, unter den Kontrapunkt setzen:



u. s. f. Dreistimmig und vierstimmig:



Durch einzelne schlecht ausfallende Versuche lasse sich der Schüler nicht abschrecken, dem doppelten Kontrapunkt in der Dezime etwas abzuringen. Beispiele des doppelten Kontrapunkts in der Dezime mit einer unabhängigen d. h. nicht mit zu versetzenden Bassstimme oder aber auch nur ergänzenden Mittelstimmen brauchen wir nicht zu geben. Es sei

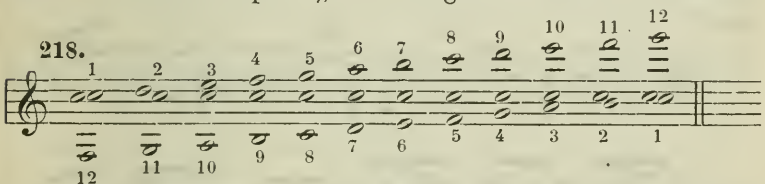
dazu nur bemerkt, dass meist kein Grund vorliegen wird, eine solche an den Versetzungen nicht theilnehmende Stimme überhaupt zu konservieren; dieselbe kann vielmehr jederzeit nach Bedarf beliebig modifiziert werden, sodass sie etwa durch die Versetzung entstehende Schwächen verdecken hilft.

§ 16. Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime.

Ganz anders liegen die Verhältnisse für den doppelten Kontrapunkt in der Duodezime; denn die Versetzung um eine Duodezime bedeutet die Hinzufügung einer Quinte, oder was dasselbe ist: zweier Terzen zu den Intervallen des Cantus firmus und Kontrapunkts. Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime verwandelt also die Unterterz in die Oberterz resp. die Oberterz in die Unterterz, d. h. Terzenparallelen bleiben Terzenparallelen; es ist also nicht wie beim doppelten Kontrapunkt in der Dezime Parallelbewegung ausgeschlossen.

Alle übrigen Parallelführungen sind unbrauchbar (die Untersext wird Oberseptime), wie folgende Übersicht ausweist:

218.

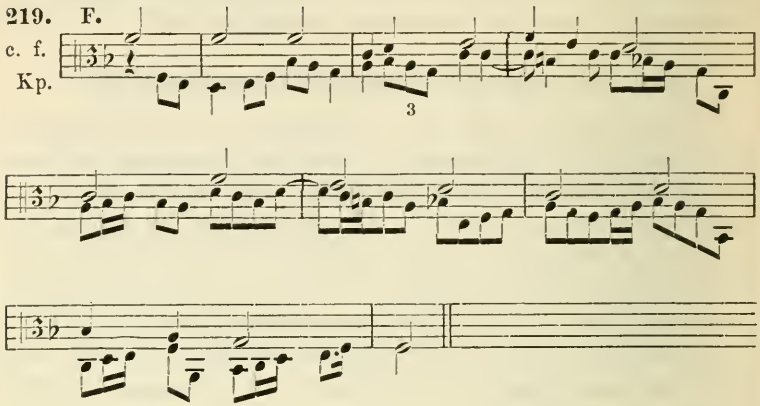


Dass eine Versetzung um zwei Terzen die Harmonie noch viel mehr ändern muss, als die um eine Terz (in der Dezime) liegt auf der Hand; bis zu einem gewissen Grade wird sich also ohne Zuthun der Phantasie des Komponisten bei der Umkehrung der Sinn des Satzes verändern, zumal es nicht wie beim doppelten Kontrapunkt der Dezime möglich ist, sich den ursprünglichen und den umgekehrten Satz gleichzeitig vorzustellen. Ein nützlicher Wink ist der Hinweis auf die Identität der Harmoniebedeutung der Terzwechselklänge; man gebe der nach oben zu versetzenden Stimme von den vier Tönen (z. B. *d f a c*) möglichst die beiden unteren, der nach unten zu versetzenden die beiden oberen. Höchste Entfernung, wenn für die Verlegung nur einer Stimme Kreuzung vermieden werden soll: eine Duodezime.

Wir legen unserer Arbeit den Cantus firmus F zu Grunde.

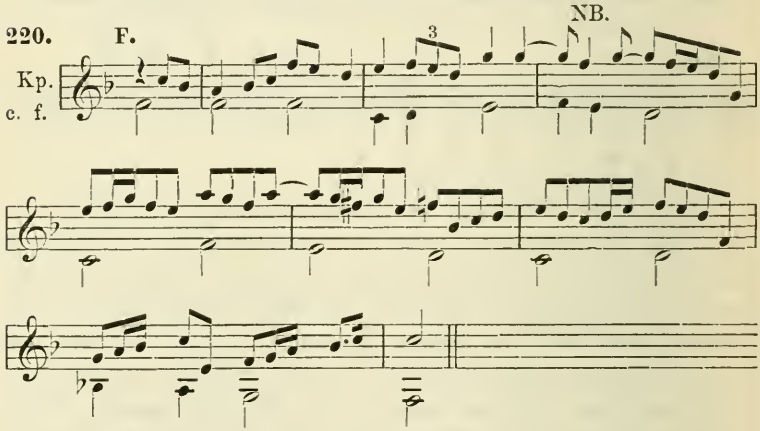
50. Aufgabe. (Doppelter Kontrapunkt in der Duodezime.) Erfindung eines Kontrapunkts, der sich eine Duodezime höher setzen lässt, ohne dass der Cantus firmus geändert wird.

219. F.



Erste Umkehrung: Verlegung des Kontrapunkts um eine Duodezime über den Cantus firmus hinweg:

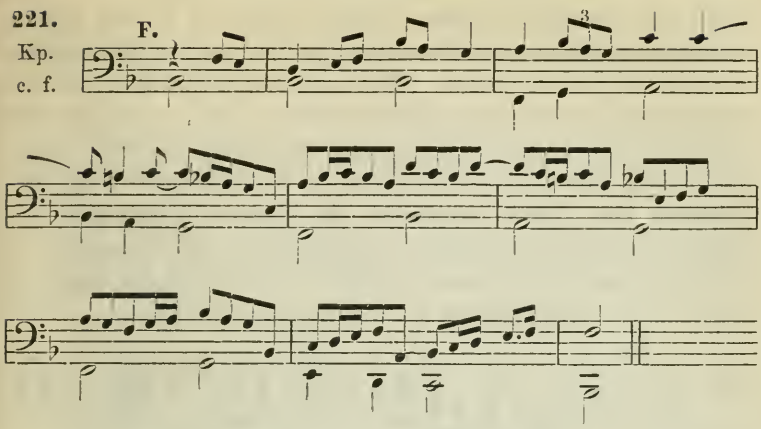
220. F.



NB. Natürlich benutzt und ignoriert man bei der Umkehrung nach Befund Accidentalen (♯, ♭, ♮ etc.), welche die Modulation ins gewünschte Gleis bringen. Andere Freiheiten, etwa die Wahl eines Terzschrittes statt eines Quartschrittes oder dgl. sind dagegen für diese Übungen nicht statthaft.

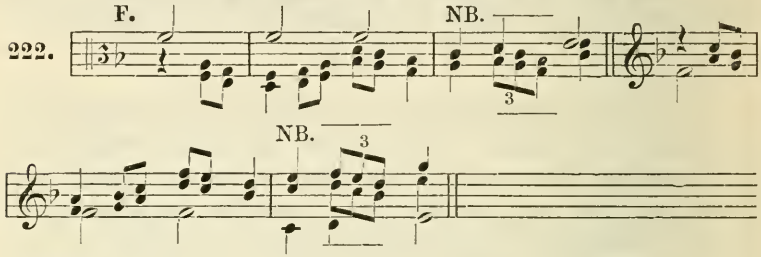
Zweite Umkehrung: Versetzung des Cantus firmus um eine Duodezime über den Kontrapunkt hinweg nach unten:

221.



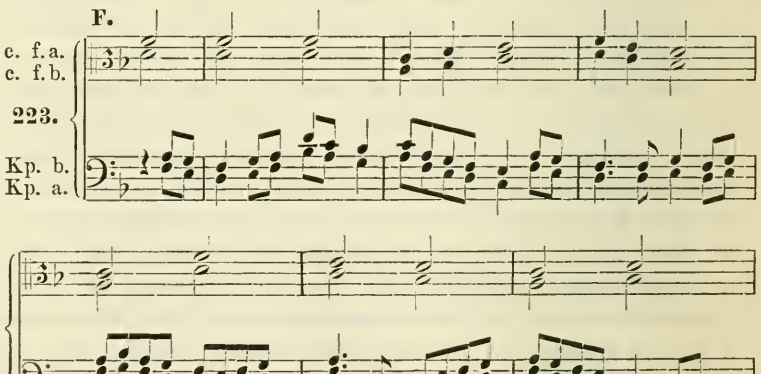
Von dem Ungenügenden der beiden Schlussbildungen (in die Quinte auslaufend) sehen wir ab, da alle Anwendungen der doppelten Kontrapunkte, besonders des in der Dezime und Duodezime stets nur inmitten eines Tonstücks als thematische Arbeit vorkommen und jederzeit beliebig aus ihnen in einfachere Bildungen wieder umgelenkt wird. Sollen übrigens die Umkehrungen befriedigendere Schlussintervalle (Terzen) geben, so ist das ja leicht bei der Anlage des Kontrapunkts zu erzielen (hier, indem der Kontrapunkt nach *d* statt nach *f* geführt wird). Mehr als zweistimmig kann der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime, wie gesagt, nicht angelegt werden; wohl aber können zu jeder Stimmgruppierung freie Stimmen zugesetzt werden (d. h. die Stimme, die vor der Umlegung den Satz ergänzte, wird nach der Umlegung beliebig modifiziert), oder aber auch Parallelstimmen in Terzen, die bleiben oder um eine oder zwei Oktaven versetzt werden (nicht um eine Duodezime). Wie wir bereits mehrfach zu erkennen Gelegenheit hatten, schliesst die Hinzufügung einer in parallelen Terzen mitgehenden Stimme jede Terzenparallele zwischen Cantus firmus und Kontrapunkt aus, weil sonst nothwendig Quinten- oder Oktaven- (Einklangs-) Parallelen entstehen müssen. Wie der doppelte Kontrapunkt in der Dezime mit Parallelstimmen, erfordert also auch der in der Duodezime mit Parallelstimmen für Cantus firmus und Kontrapunkt absolute Gegenbewegung oder doch Seitenbewegung. Wie die Parallelstimme anzulegen ist, leuchtet sofort ein, wenn man bedenkt, dass sie vor und

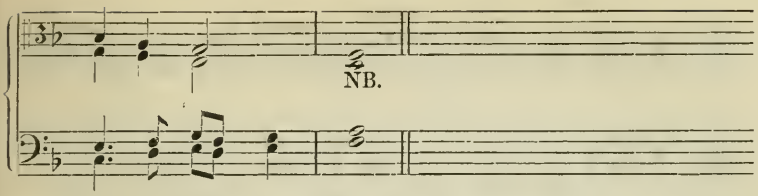
nach der Versetzung Terzen bilden muss, d. h. soll die zu versetzende Stimme eine Duodezime nach oben gerückt werden, so muss die Parallelstimme Oberterzen zur ursprünglichen und Unterterzen zur versetzten Stimme bilden (dass die Terzen durch Oktavenversetzung zu Sexten werden können, ignoriere man zunächst). Wäre unsere obige Bearbeitung des Cantus firmus F. für Terzverdoppelungen berechnet, so müsste sich dem ursprünglichen Kontrapunkt die Parallelstimme in Oberterzen gesellen lassen, die für den versetzten zur Parallelstimme in Unterterzen würde:



allein wir sehen, in beiden Fällen stellen sich im dritten Takt fehlerhafte Parallelen ein. Rektifizieren wir den Kontrapunkt, sodass er den nunmehrigen Anforderungen entspricht, d. h. entwerfen wir den Satz gleich vierstimmig mit Unterterzen des Cantus firmus und Oberterzen des Kontrapunkts:

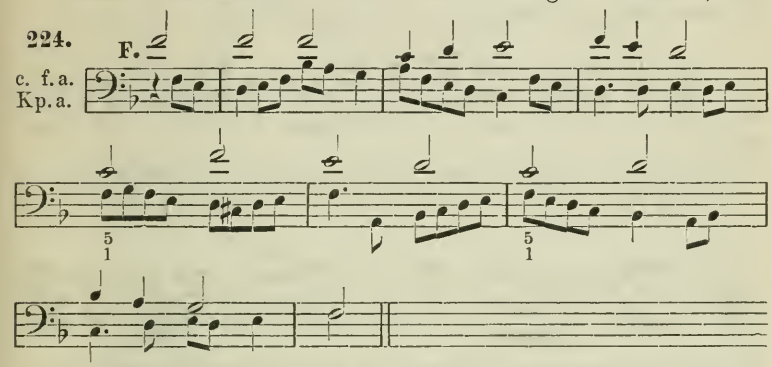
51. Aufgabe. (Doppelter Kontrapunkt der Duodezime.) Entwurf eines Kontrapunkts in Terzen als Unterstimme zu dem mit Unterterzen begleiteten Cantus firmus.



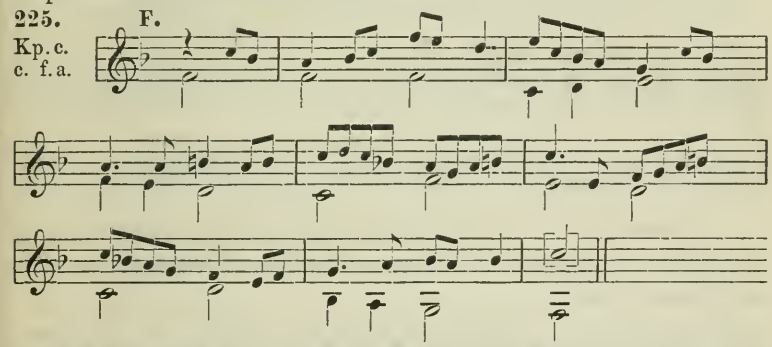


NB. Von dem unbrauchbaren Schluss sehen wir wiederum ab; derselbe würde natürlich im konkreten Falle beliebig rektifiziert werden.

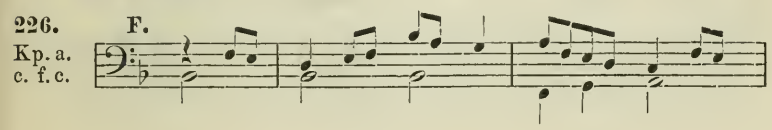
Dieser Satz würde zunächst zweistimmig debütieren, als:

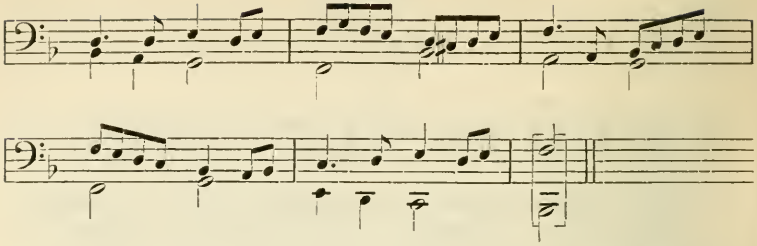


Die erste Umkehrung würde durch Versetzung des Kontrapunkts in die obere Duodezime sich so darstellen:

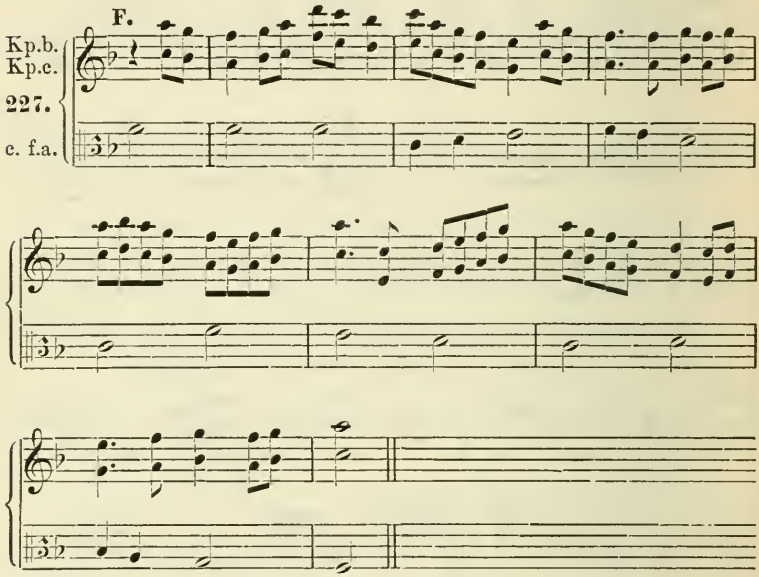


Die zweite durch Versetzung des Cantus firmus in die untere Duodezime so:

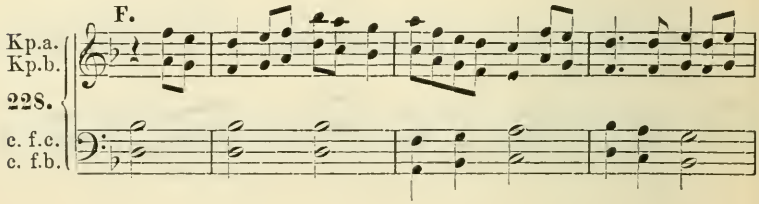


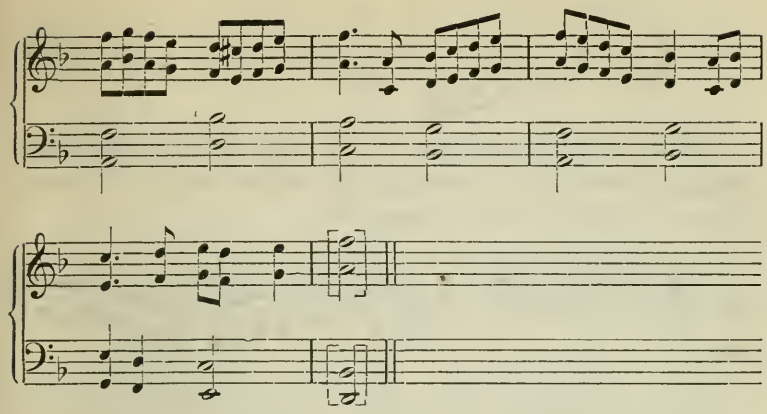


Dreistimmig z. B. (wir verwandeln zur Verhütung der Kreuzungen die Unterterzen des Kontrapunkts in Obersexten — eine Oktavversetzung die stets möglich ist):



Vierstimmig z. B. auch (der Cantus firmus *a* versetzt in die tiefere Duodezime, die anderen Stimmen theilweise mit Oktavversetzungen):





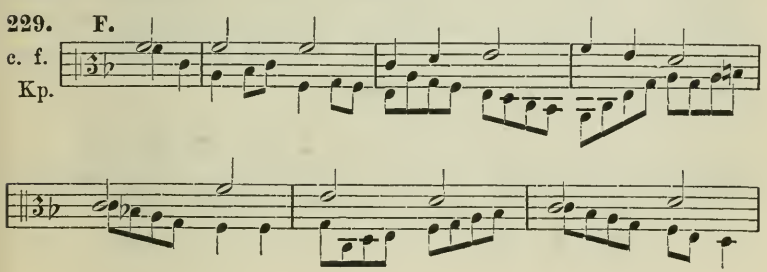
§ 17. Der doppelte Kontrapunkt in der Sexte und Undezime.

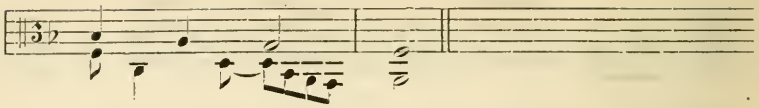
Es kann kein besonderes Interesse haben, einen Kontrapunkt bei bleibendem Cantus firmus um eine Septime oder None zu versetzen; diese beiden Intervalle sind so in allem die absolute Negation der harmonischen Bedeutung der Prime, dass eine solche Kombination nur durch ganz besondere Mittel sich erzwingen lassen würde. Von einen zugleich bringen der ursprünglichen und der versetzten Stimme, etwa wie bei unseren doppelten Kontrapunkten in der Dezime kann natürlich erst recht keine Rede sein (man denke nur an Hauptmanns Definition der Dissonanz: »melodische Folge als Zusammenklang gesetzt«). Auch die Versetzung um eine Sext ist unfruchtbar, da die Quarte zwar die Terz erzielt, aber die Terz auch die Quarte, also gute Harmonievertretungen sich nicht konservieren lassen; die gegenseitige Ersetzung der Einklänge oder Oktaven und der Sexten genügt nicht, wenn auch die Sätze nicht gerade unbrauchbar sind:

229. **F.**

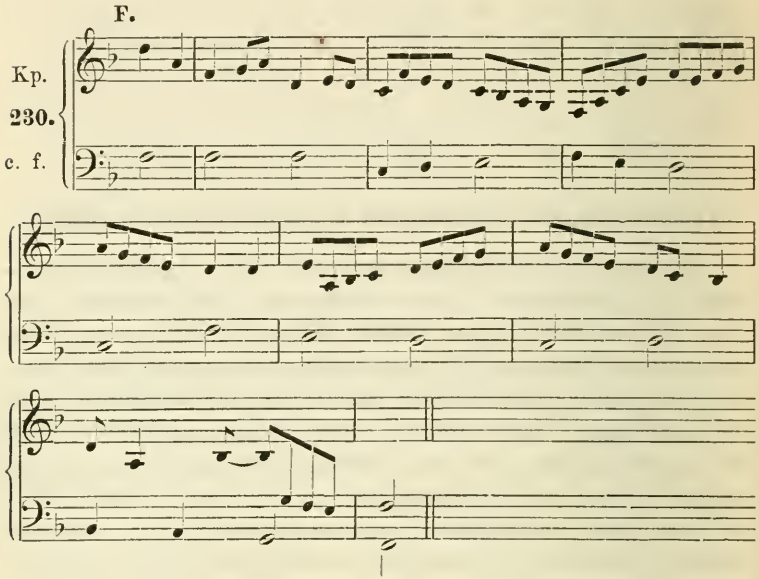
c. f.

Kp.

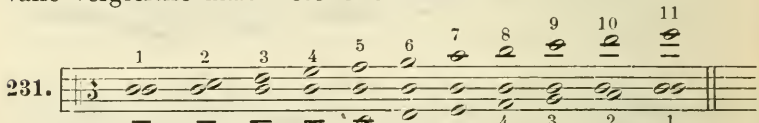




Umkehrung (Versetzung des Kontrapunkts in die höhere Sexte und des Cantus firmus in die tiefere Oktave — wegen der sonst entstehenden Kreuzungen):



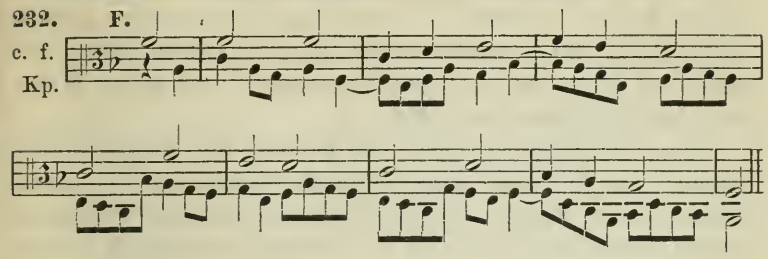
Dagegen verdient der doppelte Kontrapunkt in der Undezime darum mehr Beachtung, weil er die Sexte wieder zur Sexte macht; er steht daher mit dem doppelten Kontrapunkt in der Duodezime etwa auf einer Stufe, welcher die Terz wieder zur Terz macht. Wir werden ihn am schnellsten verstehen, wenn wir ihn ganz dem in der Duodezime analog auffassen, d. h. zunächst einen Kontrapunkt schreiben, der zum Cantus firmus öfters Sexten bildet. Wegen der anderen Intervalle vergleiche man diese Übersicht:



d. h. es könnte höchstens noch aus dem Umkehrungsverhältniss der Quarte und Oktave Nutzen gezogen werden.

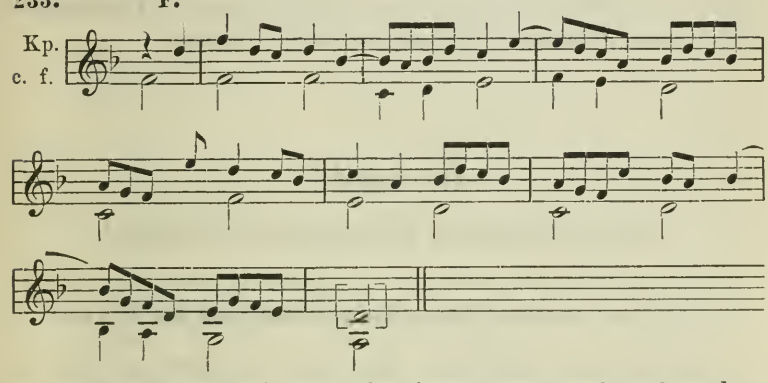
52. Aufgabe: Doppelter Kontrapunkt in der Undezime.

232. F.



Umkehrung:

233. F.



Alles in allem ist der Gewinn, der aus den doppelten Kontrapunkten zu ziehen ist, nur ein mässiger; einzig und allein die Versetzungen der Stimmen aus einer Oktavlage in die andere sind von hervorragender Bedeutung, ja man kann ruhig sagen: der doppelte Kontrapunkt in der Oktave ist dem Komponisten stets unentbehrlich; kaum je wird ein Sonaten-, Quartett- oder Symphoniesatz ganz der Oktavversetzung und -vertauschung der Stimmen entbehren! Die Einführung doppelter Kontrapunkte in der Dezime oder Duodezime oder gar der Undezime oder Sexte dagegen bedarf immerhin besonderer Vorbereitung, d. h. es ist nothwendig, dass sie in einer Umgebung auftreten, welche das Interesse für solche künstliche Kombinationen weckt, also z. B. in einem Variationen-Satze, der zunächst einige fliessende doppelte Kontrapunkte in der Oktave oder einige Kanons u. dgl. brachte. Um z. B. einem

zweistimmigen Satze, wie unserem letzten (Aufgabe 52) Geschmack abzugewinnen, muss man nicht nur bereits den Cantus firmus als solchen aus vorausgegangenen Kontrapunktierungen kennen, sondern es muss sogar bereits eine gewisse Abstumpfung des Spezialinteresses für den Cantus firmus sich entwickelt haben, so dass dem Kontrapunkt und seiner Wandlung das Hauptinteresse zufällt.

Mag aber auch vielleicht der Genuss, den solche Kombinationen für den nicht ganz technisch gebildeten Hörer haben, prekär sein, sicher ist, dass der die kontrapunktischen Formen beherrschende Musiker durch sie lebhaft in Anspruch genommen wird; ganz besonders findet der Komponist selbst eine höhere künstlerische Freude, wenn den strengsten Fesseln zum Trotz seine Phantasie Schönes zu bilden vermag.

III. Kapitel.

Der imitierende Kontrapunkt (Kanon).

§ 18. Der schlichte Kanon im Einklang und der Oktave.

Das besondere Interesse aller doppelten Kontrapunkte beruht darauf, dass man trotz veränderter Stellung der Stimmen zu einander und trotz Veränderung der Tonregion, in der jede einzelne sich darstellt, doch ihre Identität erkennt; dieselben musikalischen Gedanken erscheinen gleichsam in andere Beleuchtung gerückt. Beim doppelten Kontrapunkt in der Oktave ist thatsächlich nur eine Veränderung der Farbe zu konstatieren, da der harmonische Sinn der Kombinationen (bis auf einzelne nicht eben belangreiche Fälle) derselbe bleibt; bei den anderen doppelten Kontrapunkten kommt dazu aber noch eine harmonische Komplikation: und darin besteht einerseits der erhöhte Reiz derselben gegenüber dem doppelten Kontrapunkt in der Oktave, andererseits aber doch auch ihr geringerer Werth; denn eine Melodie, die nicht mehr denselben harmonischen Sinn hat, ist thatsächlich nicht mehr dieselbe Melodie. Nur also, soweit es dem Komponisten gelingt, bei allen Versetzungen

doch den Sinn des Cantus firmus wenigstens in der Hauptsache intakt zu lassen, kann einem doppelten Kontrapunkt in der Dezime, Duodezime oder Undezime höherer Werth beigemessen werden.

Dieselbe Freude des Wiedererkennens nun, welche die doppelten Kontrapunkte erwecken, gewähren auch die sogenannten imitierenden Kontrapunkte, d. h. diejenigen, welche im Kontrapunkt den Cantus firmus oder aber — in Fällen, wo ein Cantus firmus in langen Noten von belebteren Kontrapunkten umrankt wird — im 2. (und 3., ja 4.) Kontrapunkt den ersten nachahmen.

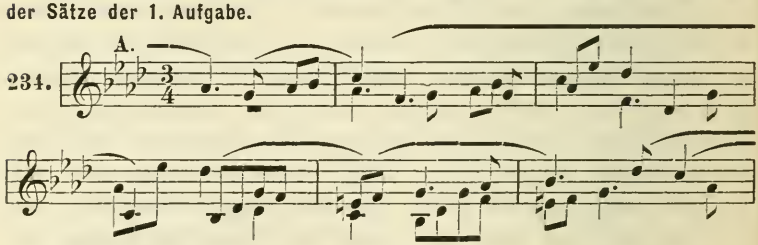
Ein Zeitalter spezieller Pflege der imitierenden Kontrapunkte (das der Niederländer im 14.—16. Jahrhundert) hat die Kunst der Imitation zu grosser Vielseitigkeit entwickelt; obgleich man von der speziellen Bevorzugung oder gar ausschliesslichen Kultivierung solcher künstlichen Bildungen längst zurückgekommen ist, so gewährt doch die gelegentliche Einführung derselben für kurze Strecken ein ganz besonders lebhaftes Interesse, und es ist daher nothwendig, dass der angehende Tonsetzer dieselben beherrschen lerne. Die sogenannten freien Imitationen, d. h. die gelegentlichen Nachahmungen der melodischen Kontouren hervortretender Thementheile in den begleitenden Stimmen oder auch — im polyphonen Satze — die zwanglose Durchführung von melodisch-rhythmischen Motiven durch mehrere Stimmen, fesselt zwar das Interesse besonders des theoretisch nicht geschulten Hörers in ganz ähnlicher Weise, ist aber doch schliesslich vielleicht nur ein Surrogat für die wirkliche strenge Imitation, deren Schein sie annimmt. Jedenfalls soll der Schüler nicht mit freien Imitationen seine Übungen im imitierenden Kontrapunkt beginnen; hier wie überall würde die Fülle der Möglichkeiten für ihn nicht eine Freiheit, sondern eine Rath- und Haltlosigkeit bedeuten: erst muss er alle oder doch eine grosse Zahl möglicher Formen der strengen Imitation geübt haben, ehe er daran denken kann, frei bald diese bald jene heranzuziehen, wie es dem Fluge der Phantasie genehm erscheint. Die strengen Imitationen haben also, selbst abgesehen davon, dass sie für sich ein hohes ästhetisches Interesse zu erwecken geeignet sind, den besonderen Werth, dass sie dem Tonvorstellungsvermögen kompliziertere Kombinationen

geläufig machen, als sie sonst sich der Phantasie aufdrängen würden.

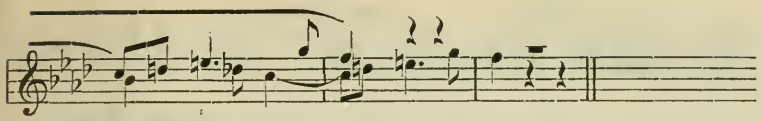
Wir beginnen mit den einfachsten Formen, nämlich der Nachahmung einer Melodie in derselben Tonhöhe und in Noten gleicher Dauer, sodass also nur das spätere Anfangen das die zweite Stimme von der ersten Unterscheidende ist, also mit dem Kanon*) im Einklang.

Es hat keinen oder nur geringen pädagogischen Werth, dem Schüler einen Brocken von einem oder zwei Takten zu geben, den er durch Imitation fortspinnt, wie der Zufall oder zufällige Einfall es mit sich bringt. Eines Schülers, der die bisher gestellten Aufgaben zu lösen vermochte, wäre dieser Art von Arbeit nicht würdig. Andererseits aber wäre es wieder zu viel zugemuthet, wollten wir von ihm gleich die Ausarbeitung eines Kanons zweier zu einem unveränderlichen Cantus firmus tretenden Stimmen fordern. Wir betreten deshalb einen vielleicht nicht allgemein üblichen, gewiss aber allgemein zu empfehlenden Weg, wenn wir die kanonischen Übungen in eine Art Variationenform kleiden, d. h. wenn wir die Gestaltung der Stimmen im einzelnen völlig freigeben, aber vom Schüler verlangen, dass der kanonische Satz dem thematischen Gehalt eines bestimmten Cantus firmus entspricht. Beispiele werden deutlicher als Worte erklären, wie das gemeint ist.

53. Aufgabe: Schlichter zweistimmiger Kanon im Einklang als Variation der Sätze der 1. Aufgabe.

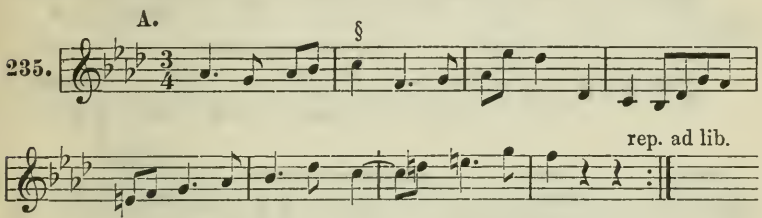


*) Die Niederländer liebten es, ganze mehrstimmige Sätze als eine einzige Stimme zu notiren, und durch eine mehr oder minder räthselhaft gehaltene Anweisung anzudeuten, wie eine zweite, oder eine zweite und dritte, oder noch mehr Stimmen aus dieser einen herauszulesen waren, und wann dieselben zu beginnen hatten etc. Solche Vorschrift hiess *Canon;* die Form der strengen Nachahmung aber, die wir heute Kanon nennen, hiess *Fuga* (Stimmenflucht und Verfolgung) oder *Consequenza* u. a.



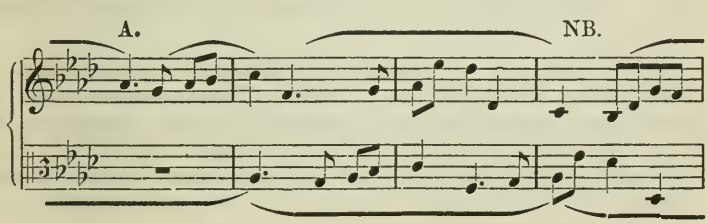
Dieser kleine Kanon mag noch so unbedeutend sein, jedenfalls erfüllt er seine Aufgabe, den Hauptgehalt unseres Cantus firmus *A* (und zwar in seiner Urgestalt in Aufgabe 1) wiederzugeben und ist zugleich ein wirklicher Kanon im Einklang. Er könnte als eine Stimme notiert werden mit blosser Anzeigung der Einsatzstelle der zweiten Stimme (durch §):

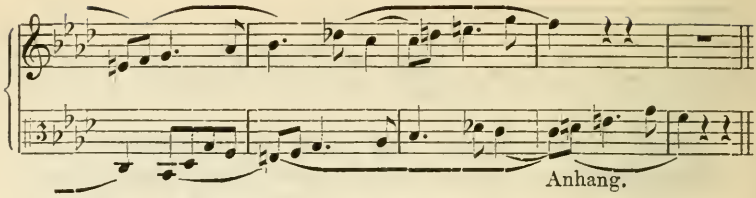
235.



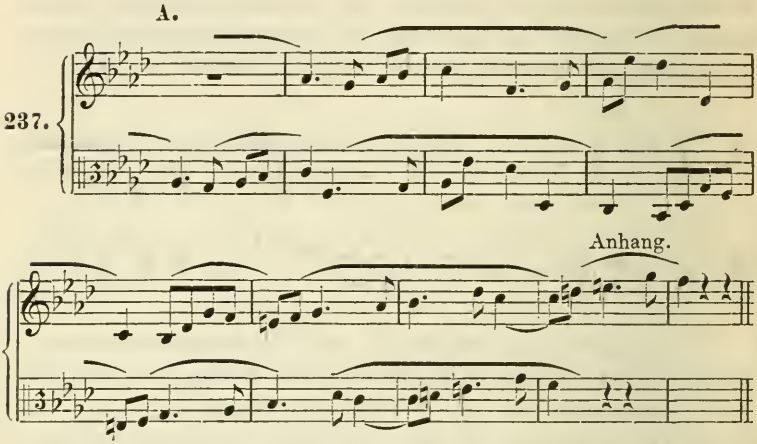
Dem Kanon im Einklang ist das Übersteigen der Stimmen unvermeidlich, sofern er nicht etwa von Anfang bis zu Ende ohne Umwenden in einer Richtung fortschreitet (vgl. die zweite Hälfte unseres Kanons wie seines Vorbildes, des Cantus firmus *A*.) Wenn auch bis zu einem gewissen Grade durch die Führung der vorangehenden Stimme der Gefahr des Gleichklangs bei Stimmenkreuzungen vorgebeugt werden kann (vgl. 234, Takt 3 und 4), so ist doch diese Gefahr der Grund, weshalb statt der Nachahmung im Einklange lieber die in der Oktave vorgezogen wird, welche Stimmenkreuzungen in keiner Weise benöthigt. Auch unser Kanon nimmt sich vortheilhafter aus, wenn die zweite Stimme in der höheren oder tieferen Oktave mitgeht (da keine Quartenparallelen vorkommen, so ist eine Versetzung der Stimmen nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunkts der Oktave unbehindert):

236.





oder aber umgekehrt:



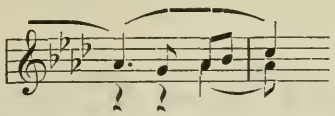
Bezüglich der Phrasierung des Kanons sei nur ganz im allgemeinen bemerkt, dass in der Regel die beginnende Stimme die Führung behält, also die Symmetrien des Aufbaues an ihr bestimmt werden; doch giebt es Fälle, wo die nachahmende Stimme die Führung an sich reisst, besonders wenn sie im Abstand von zwei Takten nachfolgt. Wir haben nun die Technik der Herstellung eines solchen Kanons näher zu erklären; was wir zu sagen haben, gilt in der Hauptsache für alle Arten von imitierenden Kontrapunkten.

Gänzlich frei ist natürlich der erste Anfang, sowie die Bestimmung der Stelle, wo die imitierende Stimme einsetzen soll.*) Bestimmen wir z. B., dass die nachfolgende Stimme

*) Der Kanon ist im allgemeinen am leichtesten fortzuspinnen, wenn die imitierende Stimme erst nach mehreren Takten einsetzt; denn dann hat die vorausgehende Zeit und Gelegenheit, logische Harmoniefortschreitung in die Entwickelung des Ganzen zu bringen. Unsere Art, Kanons zu schreiben, die einen von vornherein bestimmten Entwickelungsgang nehmen (dem Cantus firmus entsprechend) macht dagegen räthlich, lieber

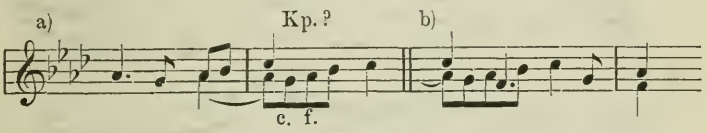
bereits auf das dritte Viertel des ersten Taktes einsetzen soll, was offenbar für den Anfang geht:

238.



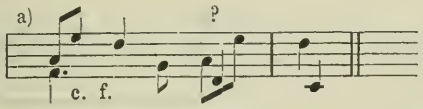
so ist zunächst festzuhalten, dass alles, was die vorangehende Stimme (der Dux, die Proposta, der Führer) bis zum Einsatz der nachahmenden Stimme (des Comes, Consequente, des Gefährten) gebracht hat, von letzterer in dem durch den Einsatz bestimmten Tonabstand nachgeahmt werden muss, d. h. also der Gefährte erscheint nun mit der Nachahmung des ersten Stückes des Führers als Cantus firmus, und der Führer hat dazu seinen Kontrapunkt zu machen (*a*):

239.



Zufälligerweise ist es möglich, dass der Führer so fortfährt wie bei unserem ersten Kanon (s. b.); damit haben wir aber ein neues Stück Cantus firmus gewonnen, das eine weitere getreue Verwendung unserer ersten Kanonstimme unmöglich macht:

240.



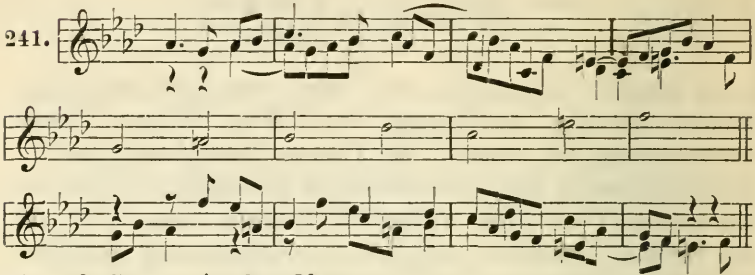
Wir werden daher für den dritten Takt, anstatt eine Übereinstimmung mit unserem ersten Kanon lieber einen festeren Anschluss an das Thema (C. f. *A*) anstreben, der uns bei unserer Arbeit stets vorzuschweben hat:

---

enge Stimmenfolge zu wählen. Bezüglich der Phrasierung ist über die Kanons mit derartig gedrängter Stimmenfolge oder überhaupt mit im Takt verschobenen Motiven zu bemerken, dass bei ihnen der Eindruck der Verschiedenheit der Stimmen den ihrer Gleichheit überwiegt. Ist das Wesen des Kanons überhaupt die Verschiedenheit im Miteinander (Kontrapunkt) bei Gleichheit im Nacheinander, so wird dieses unterscheidende Element bei solchen die Lage der Motive nicht wahrenden, d. h. thatsächlich andere Motive bringenden Kanons erheblich verstärkt.

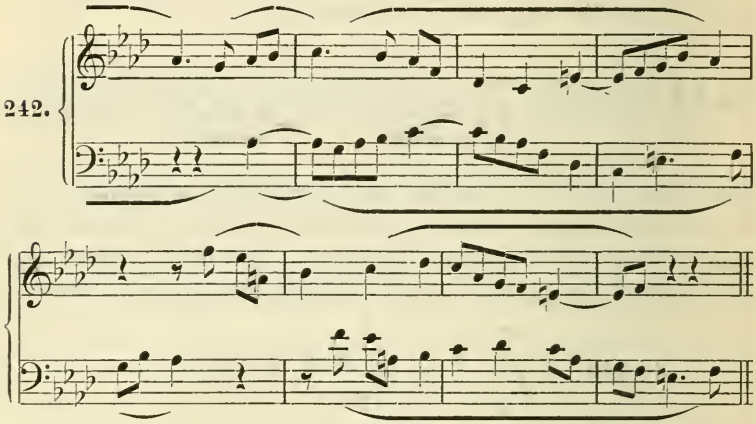
A.

241.



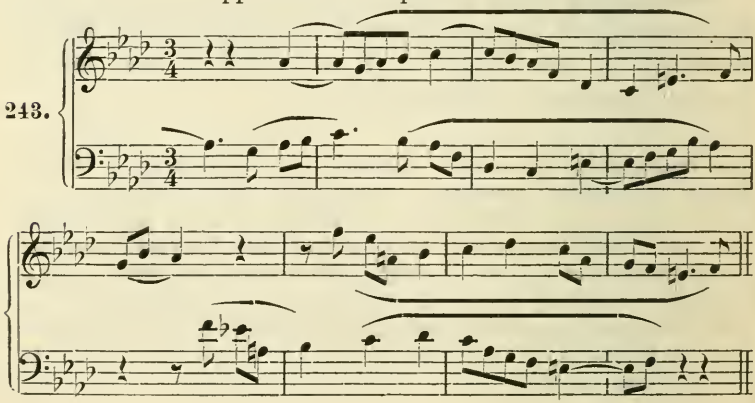
oder als Kanon in der Oktave:

242.



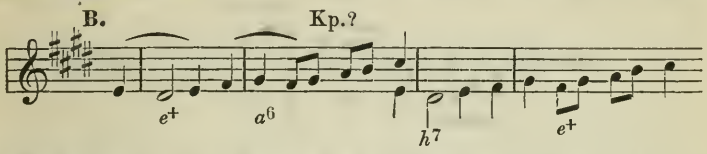
oder nach dem doppelten Kontrapunkt der Oktave vertauscht:

243.



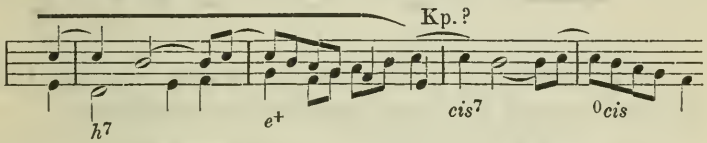
Unser Cantus firmus *B* begünstigt einen Stimmeneinsatz in Abstand zweier Takte, da in diesen Abständen beim Original die Harmonien ganz verschieden sind. Natürlich bedürfen wir schwerer Wechselnoten und Durchgänge, um die Stimmen doppeldeutig zu machen:

244.



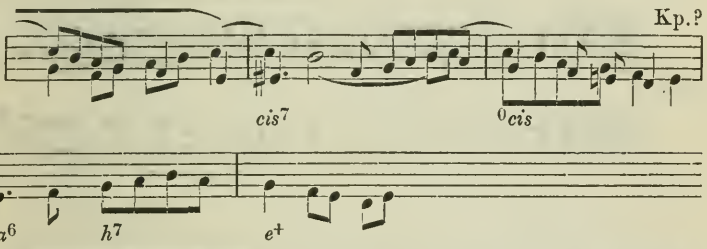
d. h. hier ist *dis e* zunächst 7< 8 (e^+) und in der Imitation 3 4 (h^7), *gis fis* zunächst 7< 6 (a^6) und in der Imitation 3 2 (e^+); wir werden nun nach Möglichkeit unseren Kontrapunkt so wählen, dass er die Wendung cis^7 ^0cis des Themas zu konservieren ermöglicht:

245.



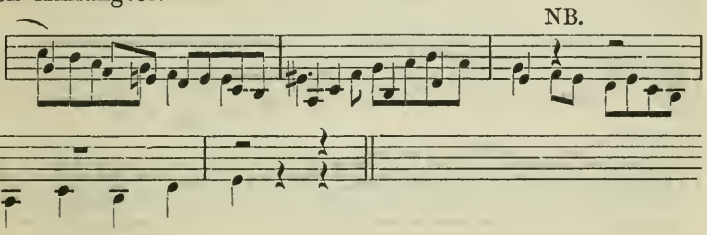
d. h. *cis h*, zuerst 2 1 (h^7), soll nachher als 8 7 (cis^7) dienen und *h a*, zuerst 5 4 (e^+), soll II III (^0cis) werden, der neue Kontrapunkt aber soll sich der Schlusswendung a^6 h^7 e^+ fügen:

246.



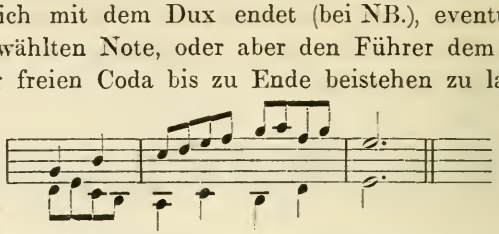
so kommen wir endlich zum Schluss mit seinem unvermeidlichen Anhängsel:

247.



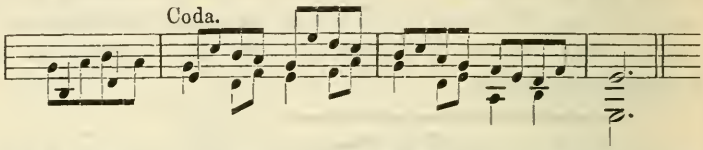
Anstatt des nachhinkenden Anhangs des Gefährten pflegt man auch wohl einen direkten Schluss zu machen, indem der Comes zugleich mit dem Dux endet (bei NB.), eventuell mit einer frei gewählten Note, oder aber den Führer dem Gefährten mit einer freien Coda bis zu Ende beistehen zu lassen:

248.



Auch hängt man wohl statt dessen eine in beiden Stimmen freie Coda an:

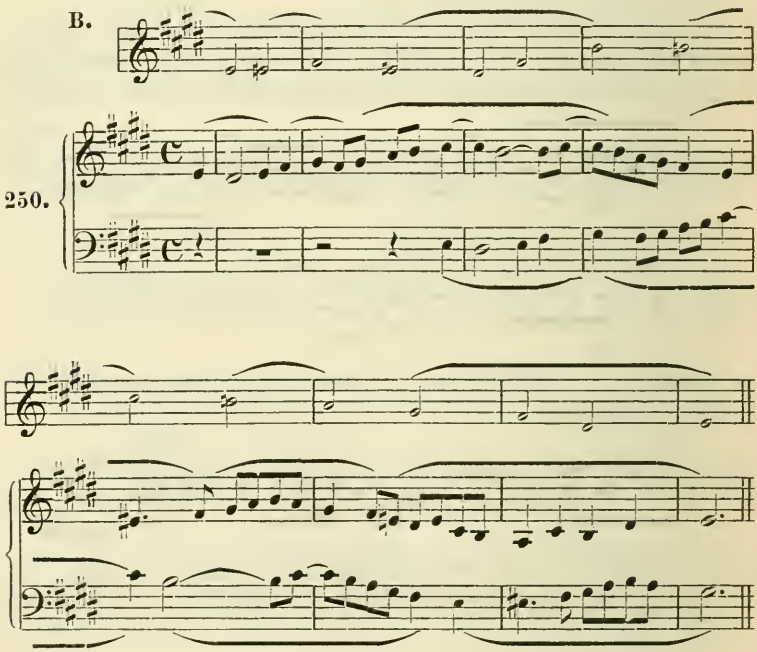
249.



Wir stellen nun unseren zweiten Kanon (um eine Oktave erweitert) seinem C. f. zur Vergleichung gegenüber:

B.

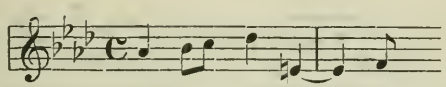
250.



§ 19. Der schlichte Kanon in der Untersekunde (Oberseptime).

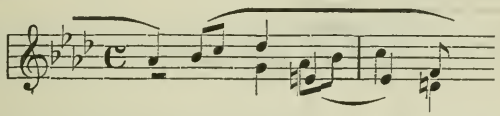
Während die Nachahmung im Einklang resp. der Oktave Gefahr läuft, in derselben Harmonie stecken zu bleiben, weil dieselben Motive auf derselben Stufe wiederkehren, verwandelt die Nachahmung in der Unter- oder Ober-Sekunde oder -Septime den harmonischen Sinn der Motive ganz und gar, da nebeneinanderliegende Stufen nie derselben Harmonie angehören. Diese Veränderung der Harmonie kann aber natürlich durch Einführung von Dissonanzen (Vorhalten, Wechselnoten, Durchgängen) für die Fälle, wo sie der Durchführung des zu variierenden Themas hinderlich ist, paralysiert werden. Wir greifen wieder zu unserem Thema *A*; der Führer könnte etwa so beginnen:

251.



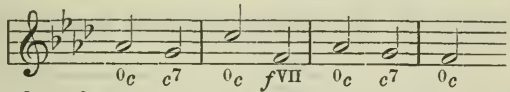
und der Gefährte bereits nach einem halben Takt einsetzen:

252.



so ist auch der nächste Fortgang leicht, da der Cantus firmus Note um Note im Sinne einer anderen Harmonie verstanden werden kann:

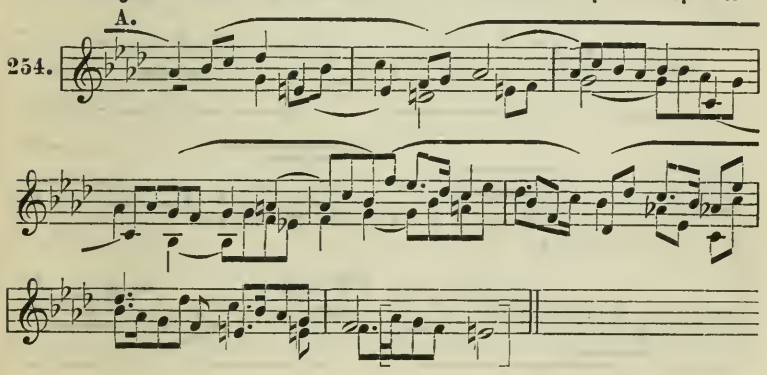
253.



Wir fahren daher fort:

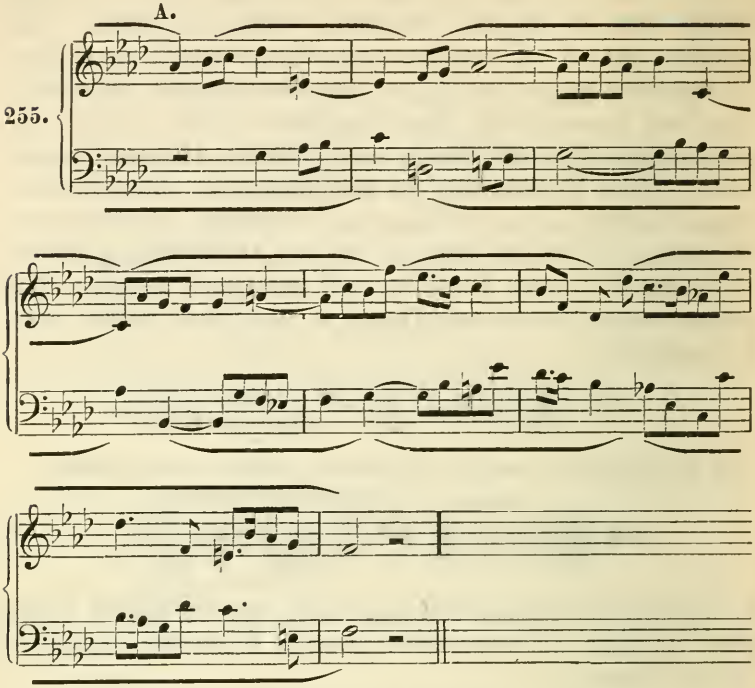
54. Aufgabe: Schlichter Kanon in der Untersekunde resp. Oberseptime.

254.



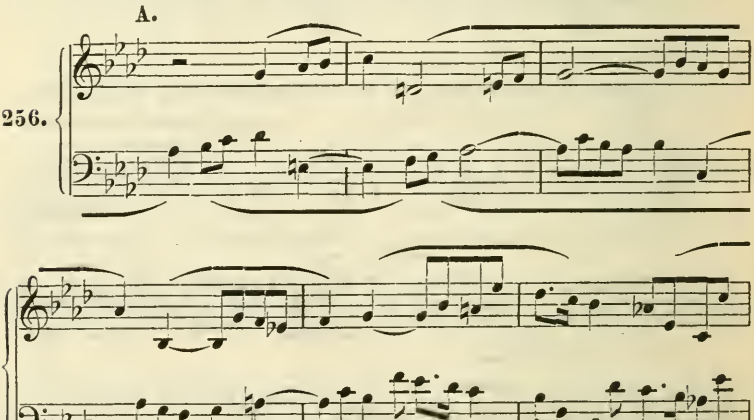
Mit Erweiterung um eine Oktave (als Kanon in der Unternone):

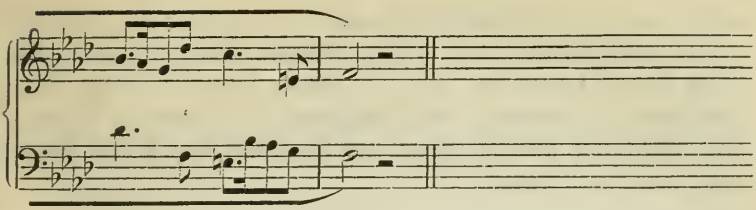
255.



Mit Vertauschung der Stimmen (Kanon in der Oberseptime):

256.





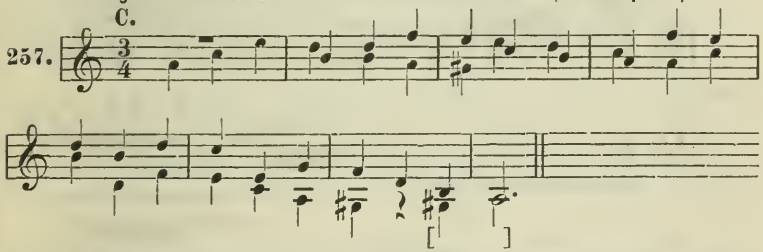
Zu bemerken ist hierbei weiter nichts, als dass die Harmoniebedeutungen zwar nicht gerade leichtverständlich, doch immerhin so verständlich sind, dass auch der nicht im Kontrapunkt geschulte Hörer nach mehrmaligem Hören sie wird auffassen können. Anzustreben ist diese Schwerverständlichkeit gewiss nie, aber zur Noth muss man gelegentlich damit zufrieden sein.

§ 20. Der schlichte Kanon in der Obersekunde (Unterseptime).

Bei diesem liegen natürlich die Verhältnisse ganz ähnlich wie beim vorigen, d. h. jedes wiederkehrende Motiv wird gern seine Harmoniebedeutung wechseln. Wir legen unserer ersten Arbeit den Cantus firmus *C* zu Grunde, den wir selbstverständlich nach Bedarf verändern, bestrebt nur seinen Hauptsinn zu wahren:

55. Aufgabe: Schlichter Kanon in der Obersekunde (Unterseptime).

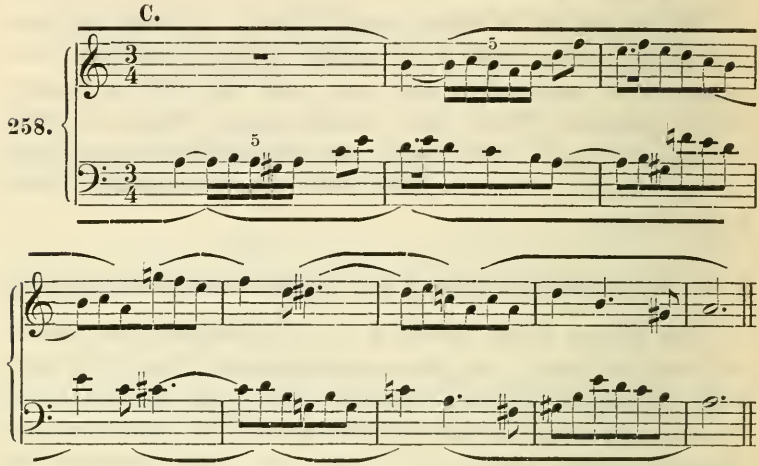
257.



Dies unscheinbare Sätzchen benutzen wir, um zu zeigen, wie man eine kontrapunktische Arbeit durch Auszierung (Figuration) interessanter gestalten kann, ohne dass doch eigentlich an ihrem Wesen etwas geändert wird; man kann von hier aus Rückschlüsse und Nutzanwendungen für frühere Arbeiten, besonders für die doppelten Kontrapunkte in der Dezime, Duodezime und Undezime machen. Insbesondere kann jeder Note gegen Note entworfene Kontrapunkt immer

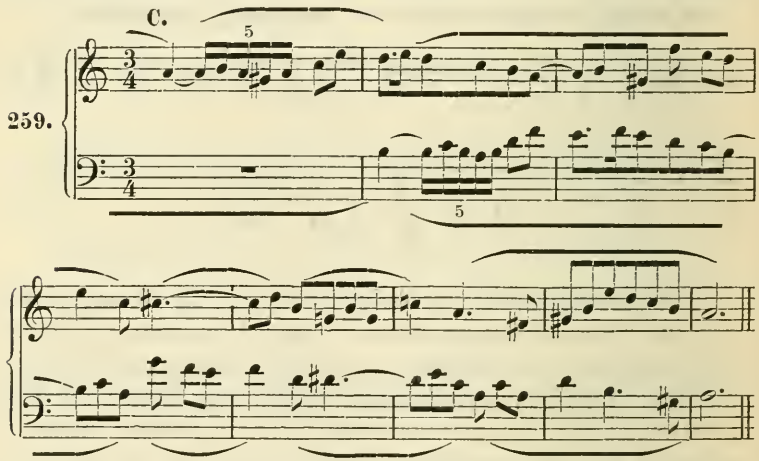
als eine Art Skizze angesehen werden, die erst noch weiter auszuarbeiten ist. Unser Beispiel lässt sich ohne Aufwand neuer Arbeit nur mit ein wenig verschönernder Phantasie etwa so gestalten (wir vergrössern der besseren Übersicht und leichteren Beweglichkeit der Stimmen wegen die Entfernung um eine Oktave):

258.



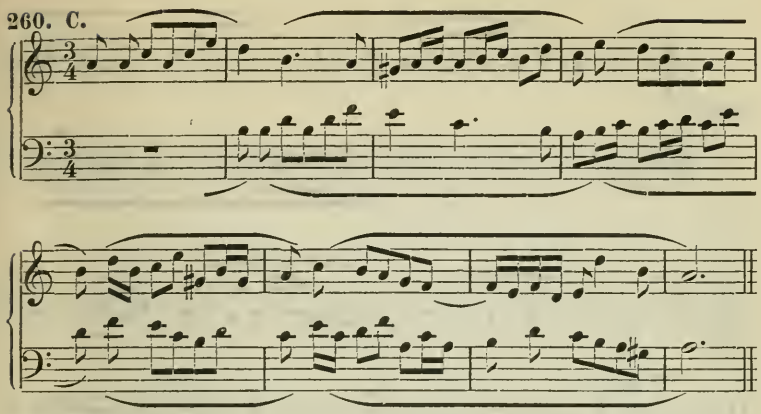
mit Vertauschung der Stimmen (Kanon in der Unterseptime):

259.



Eine andere Art der Ausschmückung desselben Kanons wäre diese:

260. C.

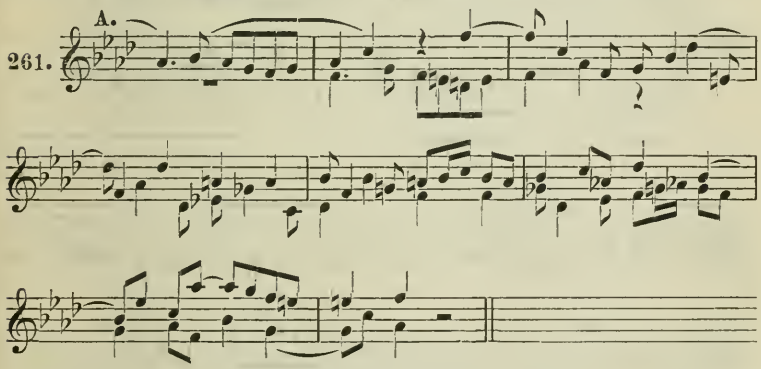


§ 21. Der schlichte Kanon in der Unterterz (Obersexte.)

Die Nachahmungen in der Terz und Sexte begünstigen eine solche Wahl des Stimmabstandes, dass die Motive ihren harmonischen Sinn (wenn auch leicht modifiziert) behalten. Wir erinnern uns von den doppelten Kontrapunkten der Oktave, der Dezime und der Duodezime mit parallelen Terzen her, dass Ober- und Unterterz in vielen Fällen beigegeben werden können, ohne dass die Harmonie umgedeutet werden muss. Arbeiten wir auf Grund unseres Cantus firmus *A*, so werden wir den Gefährten im Abstand eines Taktes folgen lassen, da in solchen Abständen die gleichen Harmonien wiederkehren:

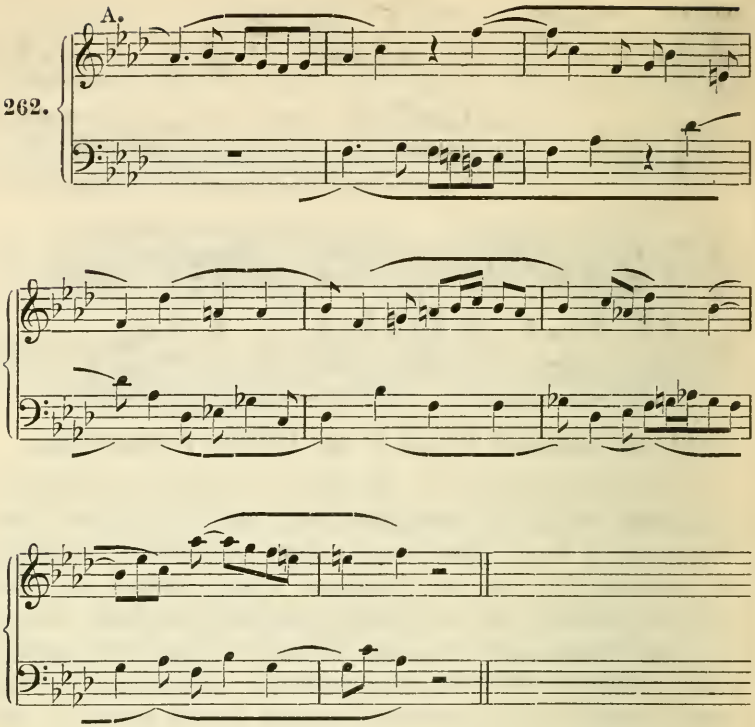
56. Aufgabe: Schlichter Kanon in der Unterterz (Obersexte).

261. A.



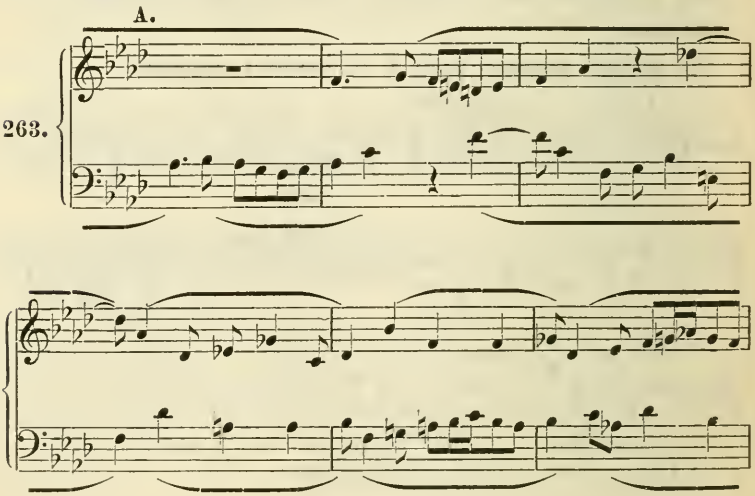
Eine Oktave weiter auseinandergelegt:

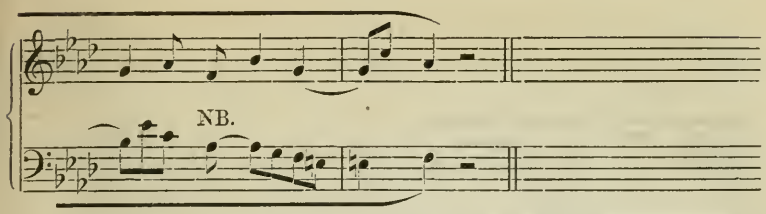
262.



mit Vertauschung der Stimmen (Kanon in der Obersexte):

263.



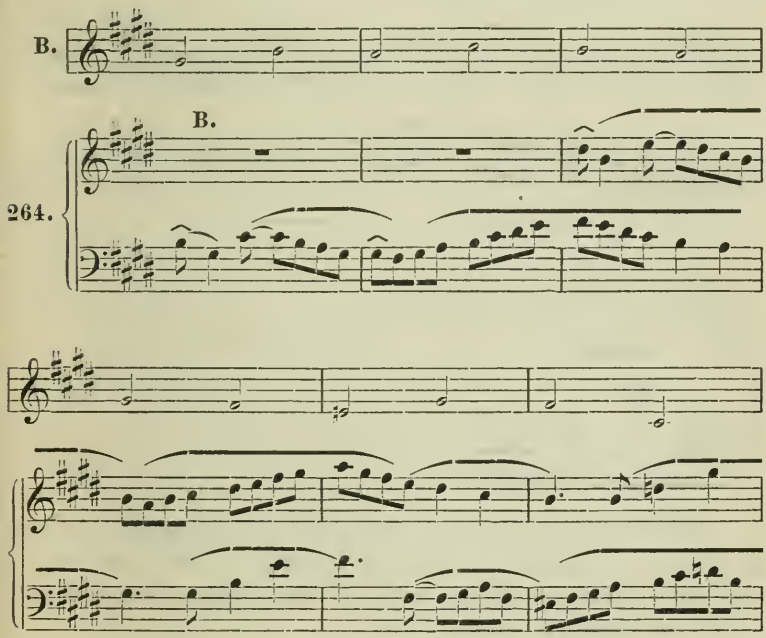


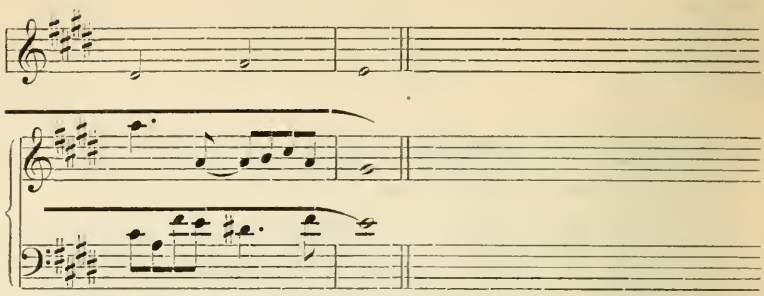
NB. Das letzte Motiv, das übrigens ohnehin nicht nachgeahmt wird, ist zur Beseitigung der Kreuzung eine Oktave tiefer gelegt.

§ 22. Der schlichte Kanon in der Oberterz (Oberdezime) und Untersexte.

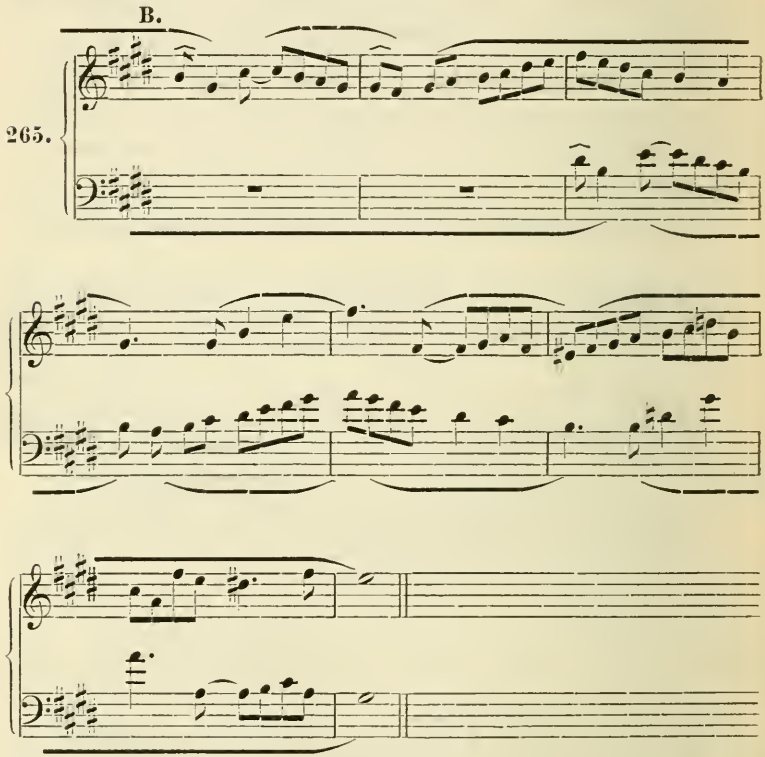
Die Verhältnisse liegen wie beim vorigen. Wir wählen zur Bearbeitung unseren *Edur*-Cantus firmus (*B*) oder vielmehr den im Satz Note gegen Note (Aufgabe 1) zu ihm gefundenen Kontrapunkt:

57. Aufgabe: Schlichter Kanon in der Oberterz (Oberdezime) resp. Untersexte.





Mit Vertauschung der beiden Stimmen:

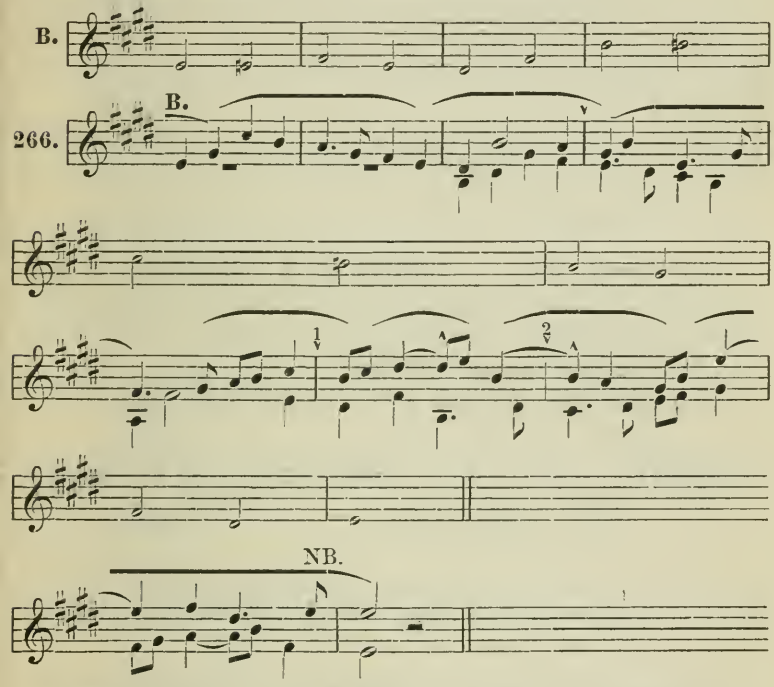


Hier sind zwar einige Harmonien etwas gegen die ursprüngliche Fassung des Themas verschoben (*cis*^{7} erst im 6. statt im 5. Takt; doch ist der Sinn des Ganzen dennoch gewahrt und deutlich durchzufühlen.

§ 23. Der schlichte Kanon in der Unterquarte (Oberquinte).

Dieser ist einer der beliebtesten und mit Recht, da die Quarte (Quinte) doppeldeutig ist und nach Bedarf im Sinne derselben oder der quintverwandten Harmonie verstanden werden kann, sodass also die Kanons in der Ober- und Unterquarte oder Ober- und Unterquinte die Eigenthümlichkeiten des Kanons in der Ober- und Untersekunde resp. -Septime (Veränderung der Harmonie) und derer in der Ober- und Unterterz resp. -Sexte (Bleiben der Harmonie) vereinen. Wir bearbeiten nochmals unseren Cantus firmus *B* und zwar in seiner ursprünglichen Gestalt.

58. Aufgabe: Schlichter Kanon in der Unterquarte (Oberquinte).

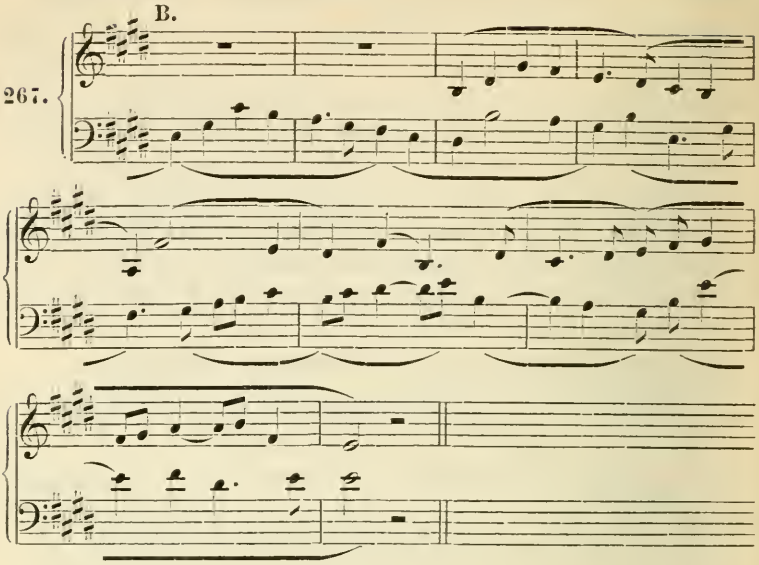


Hier haben wir den Schluss frei gestaltet. Wie die übergeschriebenen Zeichen der schweren Takte verrathen, ist die Symmetrie durch Schlussbekräftigungen gestört:

$$\underbrace{1 + 1 + 2}_{4} + \underbrace{1 + 1 \; (+ \tfrac{1}{2} + \tfrac{1}{2}) + 2}_{5 \text{ statt } 4.}$$

Wir kehren den Satz um:

267.

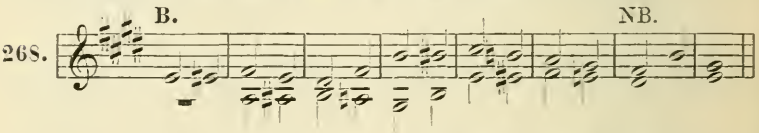


§ 24. Der schlichte Kanon in der Unterquinte (Oberquarte).

Bei diesem liegen, wie gesagt, die Verhältnisse ganz ähnlich. Wir arbeiten wiederum mit dem Cantus firmus B, der zufällig beinahe ganz unverändert im Abstand eines Taktes diese kanonische Führung gestattet:

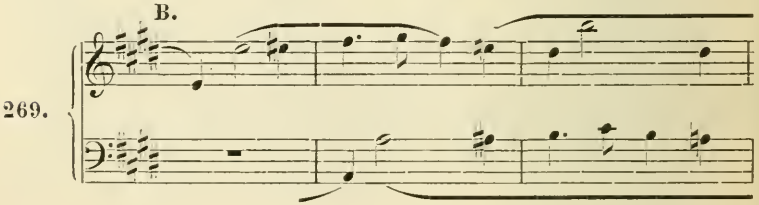
59. Aufgabe: Schlichter Kanon in der Unterquinte (Oberquarte).

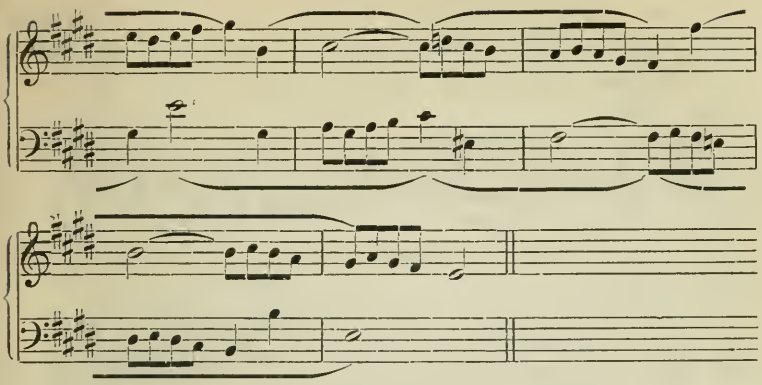
268.



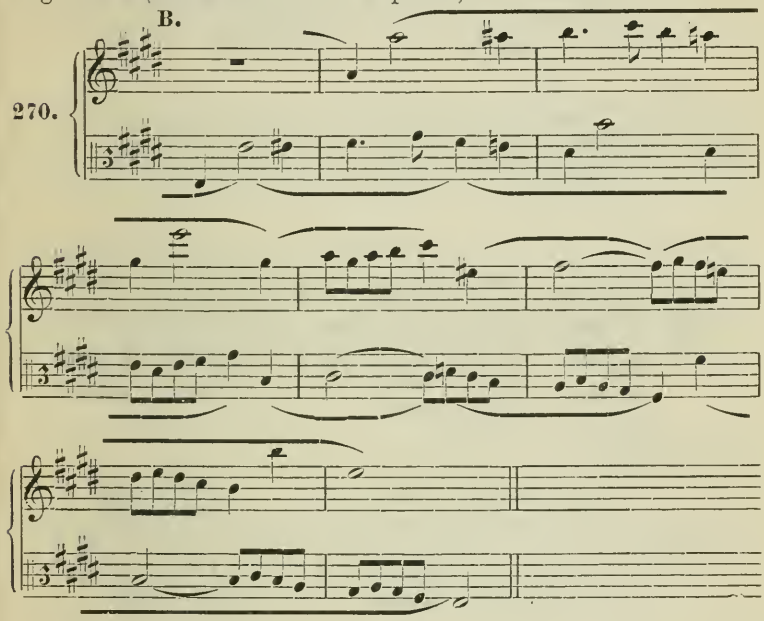
Nur der vorletzte Takt ist frei geführt. Natürlich sind leicht aus diesem Croquis eine Anzahl ausgeführterer (verzierter, figurierter) Bildungen zu entwickeln, z. B.:

269.





umgekehrt (Kanon in der Oberquarte):

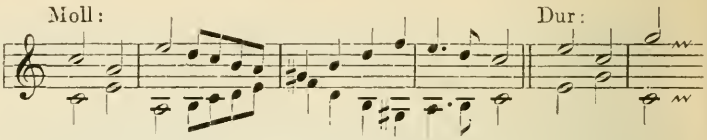


§ 25. Gleichzeitige Einführung des Themas in der Gegenbewegung (auch mit Terzverdoppelungen).

Eine ganz besonders interessante Form der Imitation ist die Umkehrung, die Nachahmung der Melodie in der Gegenbewegung. Dieselbe ist ebenso wie die Nachahmung in gerader Bewegung in Abständen aller Art sowohl bezüglich der

Tonstufen, als der Einsatzzeit) des Gefährten vom Führer möglich; ja sie ist sogar unter Umständen möglich als gleichzeitiges Auftreten des Führers und Gefährten, z. B.:

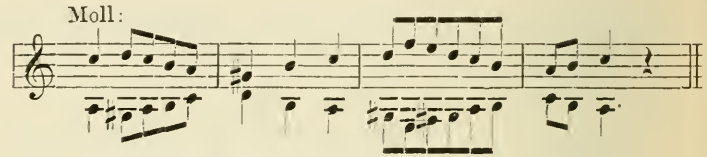
271.



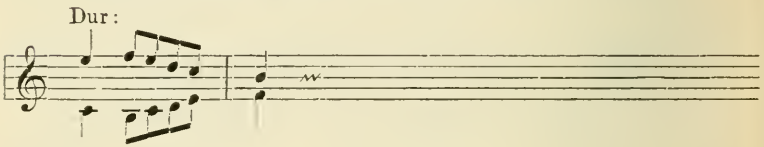
(Terz der Tonika = Terz der Tonika.)

oder auch:

272.

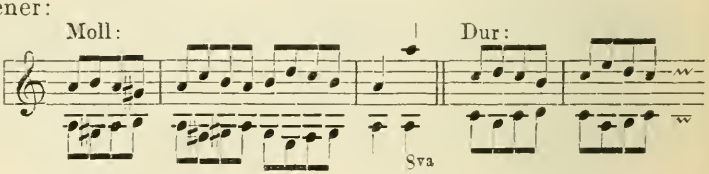


(Grundton der Tonika = Terz der Tonika.)



seltener:

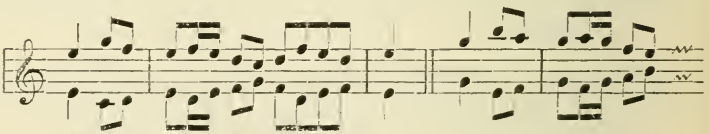
273.



(Grundton = Grundton.)

noch seltener:

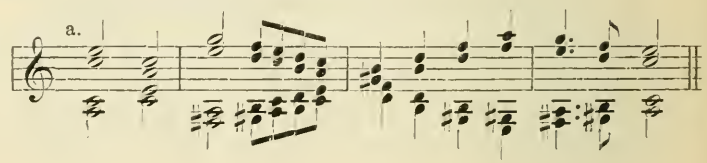
274.



(Mollprim bleibt Mollprim, Durquint bleibt Durquint.)

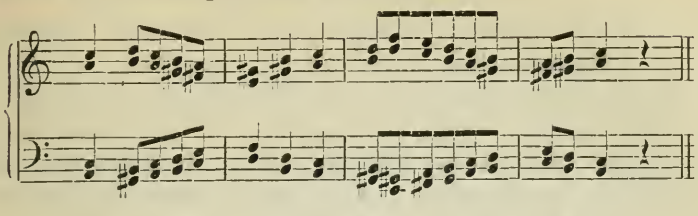
Erstere Form auch mit parallelen Aussenterzen:

275.



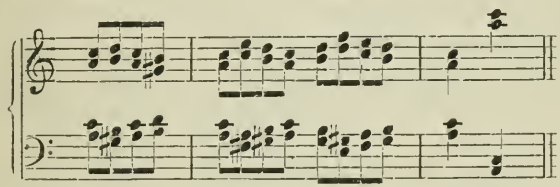
Die zweite Form mit parallelen Innenterzen:

276.



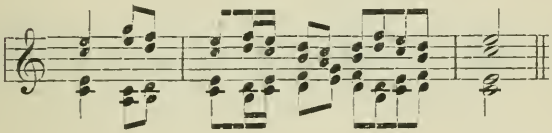
Die dritte und vierte mit einer Innen- und einer Aussenterz:

277.



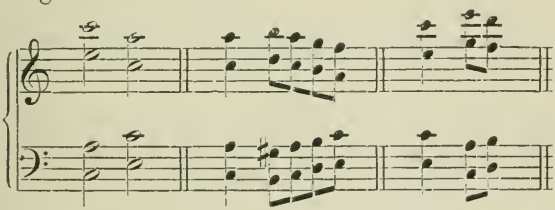
und:

278.



sodass also von den beiden Terzintervallen des tonischen Akkordes ($^{3}_{1}$, $^{5}_{3}$ resp. $^{\text{III}}_{\text{V}}$, $^{\text{I}}_{\text{III}}$) entweder eines unverändert bleibt (den Angelpunkt bildet) oder aber beide mit einander vertauscht werden. Die Terzen können natürlich ebensogut durch Versetzungen zu Sexten umgewandelt werden:

279.



Zu üben ist hieran nicht viel; man mache sich aber die Möglichkeit klar, um, wenn sich eine passende Gelegenheit zur Einführung eines Themas mit Verdoppelung in der Gegenbewegung und mit parallelen Terzen zu beiden Formen bietet, dieselbe ausnutzen zu können.

§ 26. Der Kanon in der Gegenbewegung.

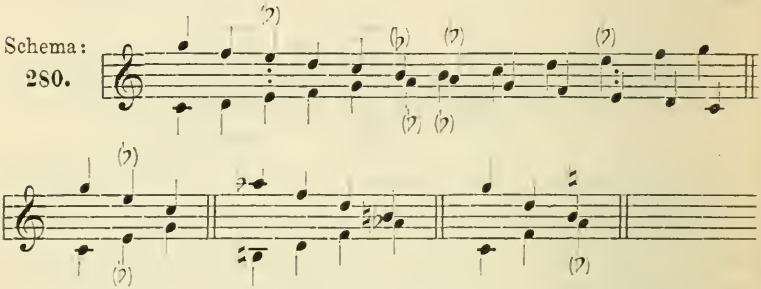
Es ist durchaus rationell, die kanonischen Imitationen in der Gegenbewegung ebenso wie die gleichzeitigen Führungen in der Gegenbewegung nach den Stufen der Tonleiter zu unterscheiden, welche bleiben resp. mit einander vertauscht werden; denn es ist durchaus nur zu Irrthümern verleitend, den Kanon nach dem Abstande der Anfangstöne des Führers und Gefährten zu bestimmen und zu benennen, da dabei völlig identische Kombinationen unterschieden und völlig verschiedene zusammengeworfen werden.

Wir lassen hier eine Anzahl Beispiele ohne weiteren Kommentar folgen, die natürlich Muster für Arbeiten des Schülers sein sollen.

60. Aufgabe: Kanon in der Gegenbewegung (Gegenkanon) mit Festhaltung der Terz der Tonika.

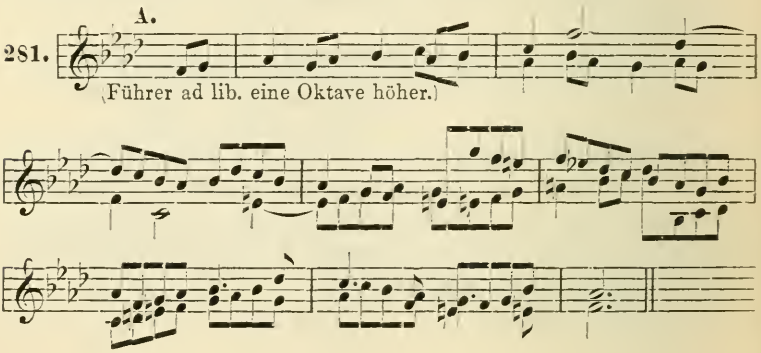
Schema:

280.



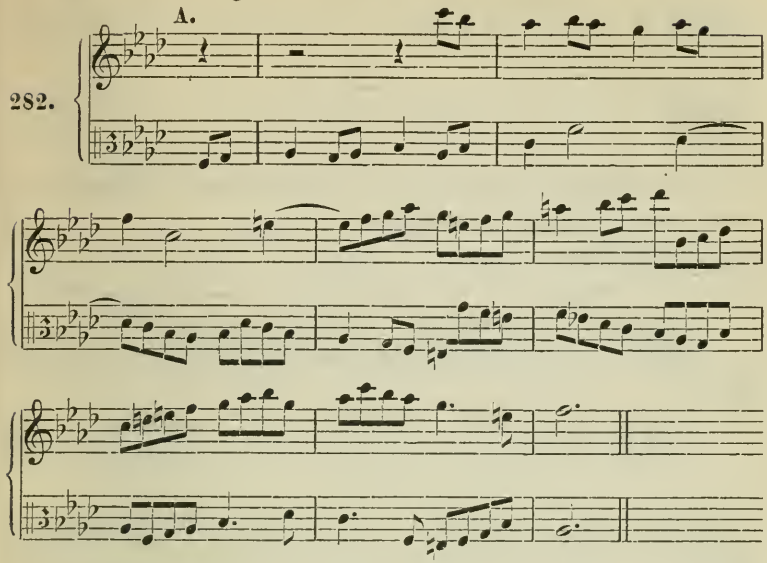
d. h. der tonische Akkord erscheint auch im Gefährten als solcher wieder und auch der verminderte Septimenakkord bleibt als solcher; dagegen vertauschen die beiden Dominanten ihre Rollen.

281.



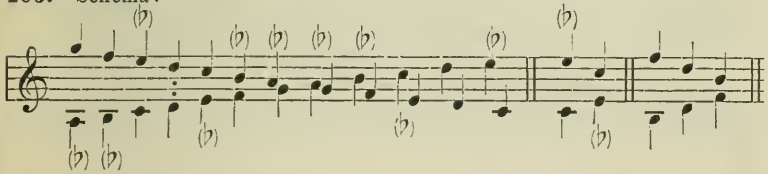
Mit Umsetzung der Stimmen:

282.



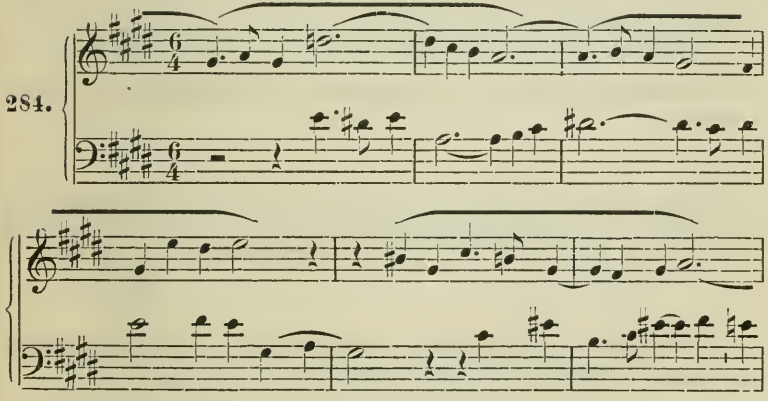
61. Aufgabe: Kanon in der Gegenbewegung mit Festhaltung der Sekunde der Tonart.

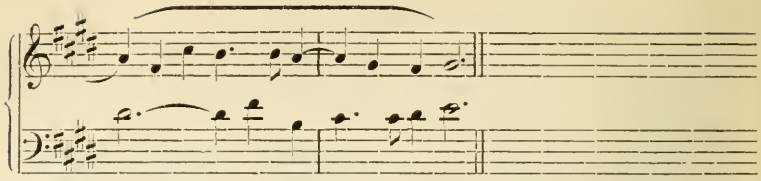
283. Schema:



B. (Vgl. Aufg. 4).

284.

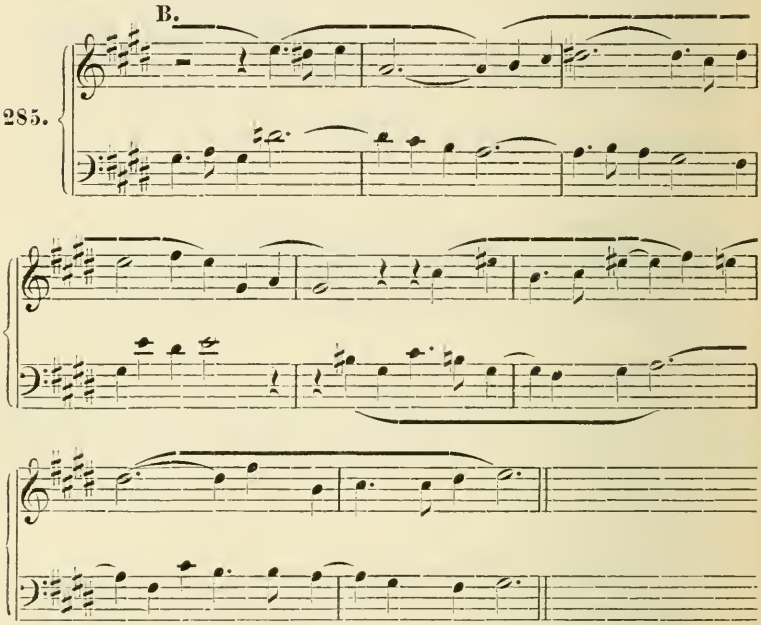




Nur das untere Terzintervall des tonischen Akkordes bleibt, sowie der verminderte Dreiklang.

Umgekehrt:

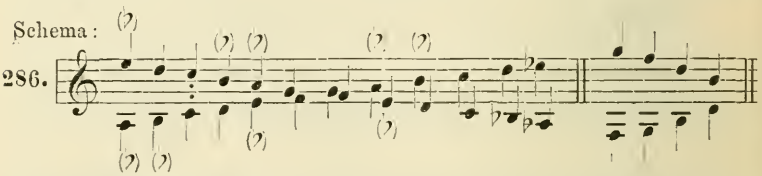
285.



62. Aufgabe: Kanon in der Gegenbewegung mit Festhaltung des Tonartgrundtones.

Schema:

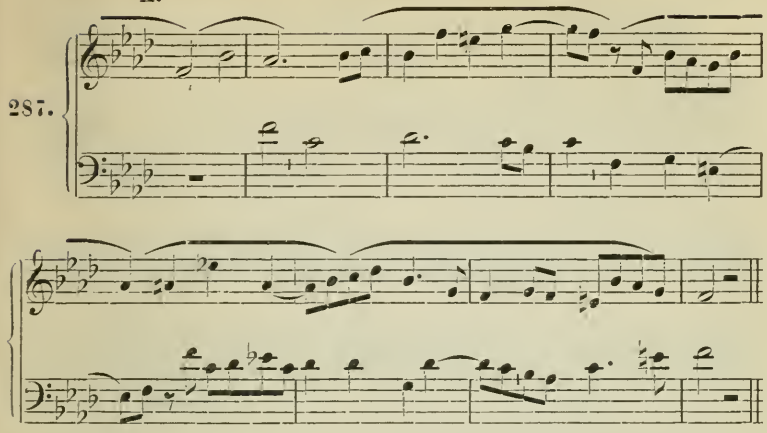
286.



Nur die Oberdominantharmonie bleibt bestehen, dagegen wechseln Tonika und Unterdominante die Rollen.

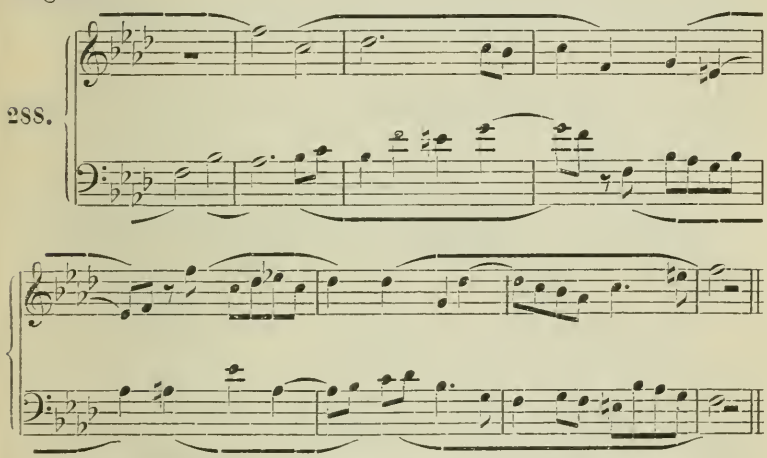
A.

287.



umgekehrt:

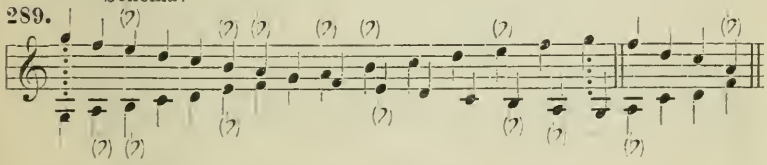
288.



63. Aufgabe: Kanon in der Gegenbewegung mit Festhaltung der Quinte der Tonart.

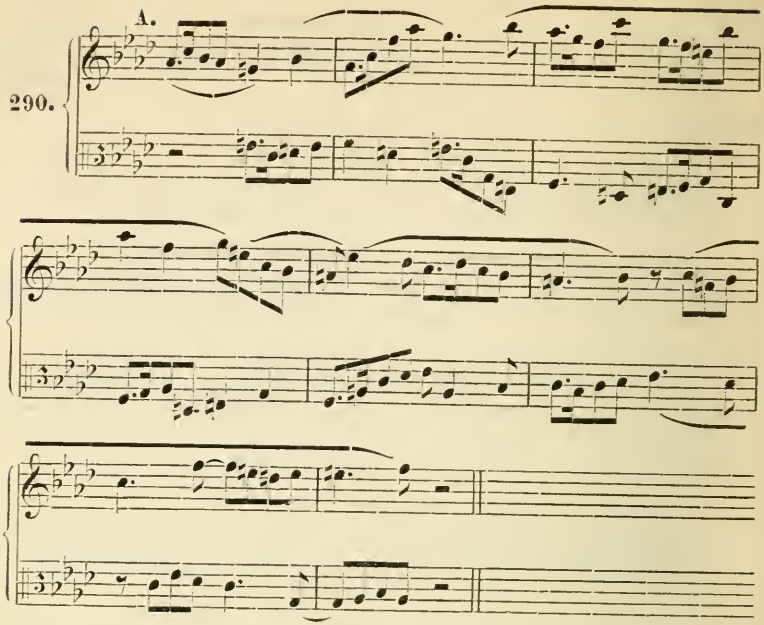
Schema:

289.



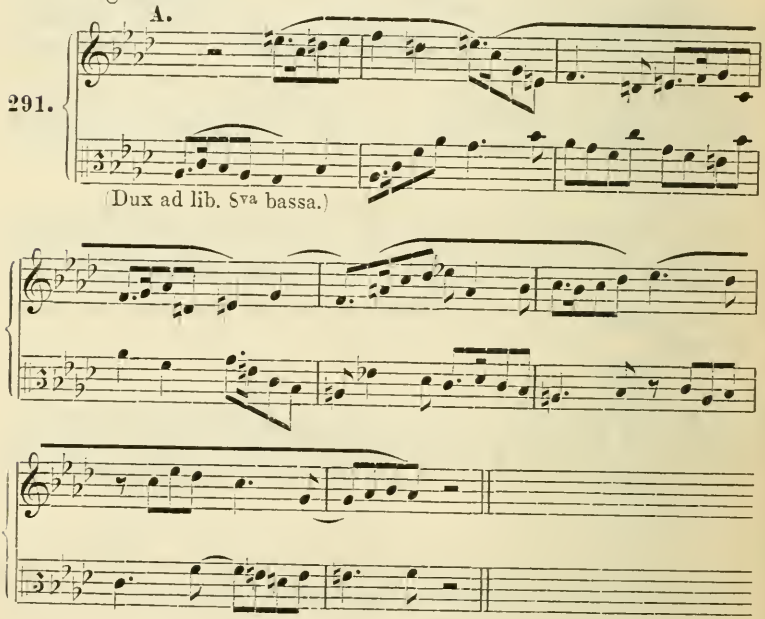
d. h. nur die Unterdominantharmonie bleibt bestehen, und Tonika und Oberdominante wechseln die Rollen.

290.



Umgekehrt:

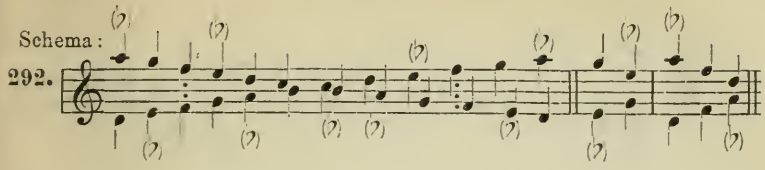
291.



64. Aufgabe: Kanon in der Gegenbewegung mit Festhaltung der Quarte der Tonart.

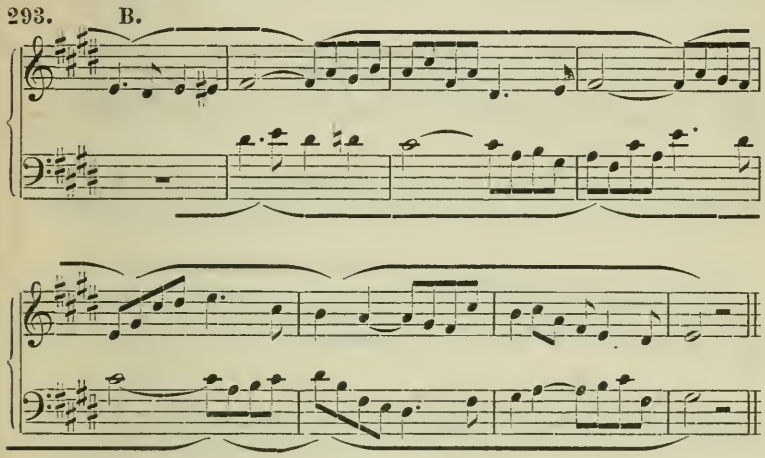
Schema:

292.



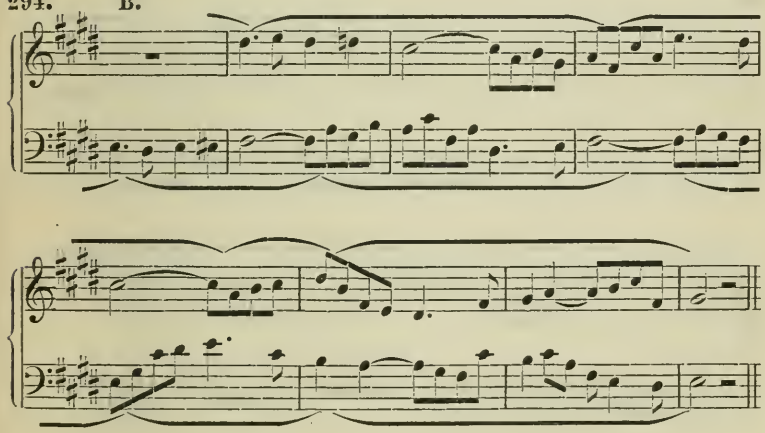
d. h. die Harmonien behalten ihren Sinn, sofern die Grundtöne der Tonika und Oberdominante gemieden werden.

293. B.



Mit Umkehrung der Stimmen:

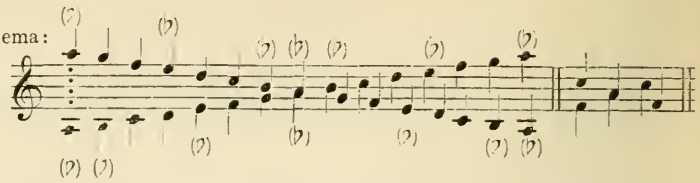
294. B.



65. Aufgabe: Kanon in der Gegenbewegung mit Beibehaltung der Sexte der Tonart.

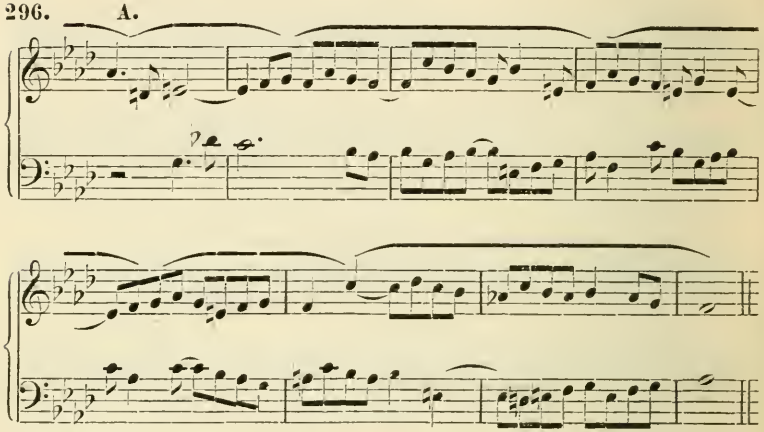
Schema:

295.



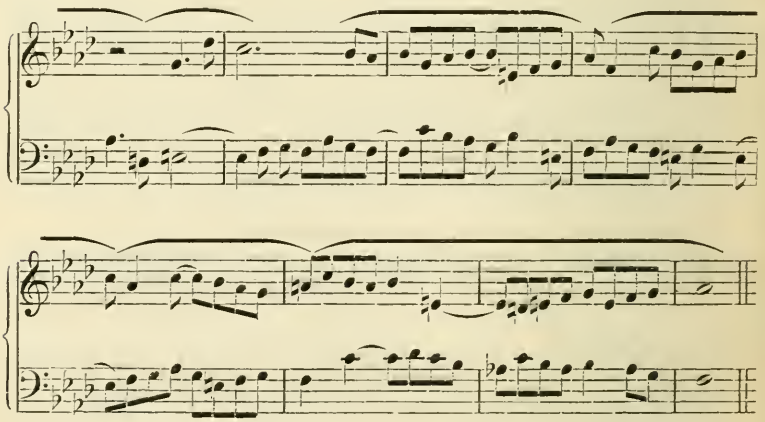
d. h. nur die Unterdominante behält ihre Bedeutung. Tonika und Oberdominante tauschen.

296. A.



Mit Umkehrung der Stimmen:

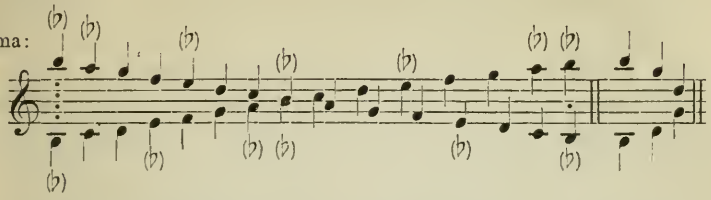
297.



66. Aufgabe: Kanon in der Gegenbewegung mit Beibehaltung der Septime der Tonart.

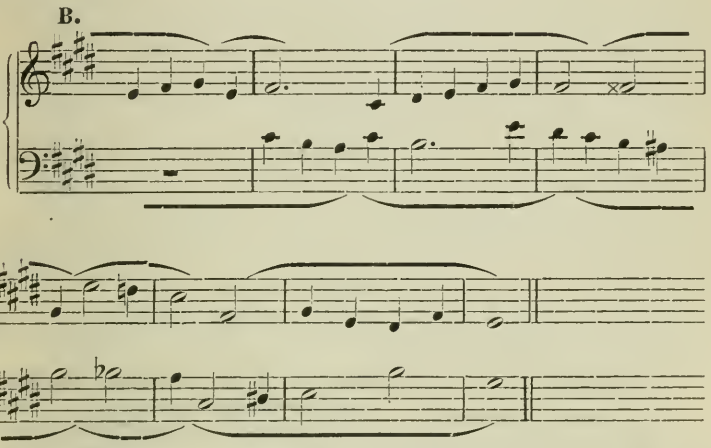
Schema:

298.



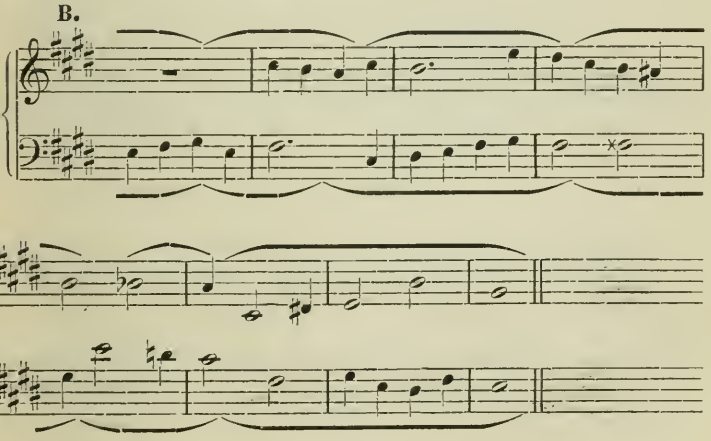
d. h. nur die Oberdominante bleibt; Tonika und Unterdominante tauschen.

299.



Mit Umkehrung der Stimmen:

300.

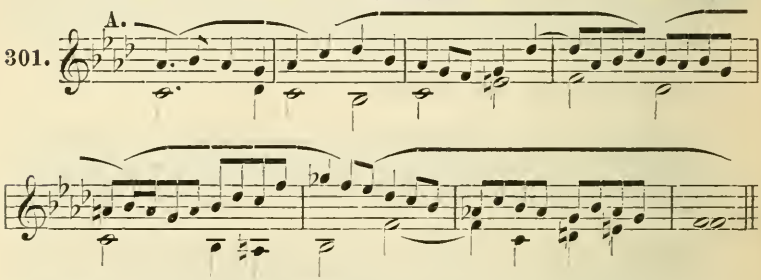


§ 27. Der Kanon in der Verlängerung (Canon per augmentationem) und in der Verkürzung (Canon per diminutionem).

Nicht nur, wenn die Melodie in ihr Gegentheil verkehrt wird, bleibt die Nachahmung als solche kenntlich, sondern auch, wenn sie zu Noten von doppelter oder noch längerer Dauer ausgereckt oder auf Noten doppelter oder noch grösserer Geschwindigkeit verkürzt wird. Der Kanon in der Verlängerung oder Verkürzung ist entweder Kanon in gerader Bewegung oder in der Gegenbewegung und kann wie jeder der §. 18 bis 25 betrachteten Kanons in gerader Bewegung im Einklang oder im Abstand einer Sekunde, Terz, Quarte etc. nach oben oder nach unten einsetzen, resp. wie alle §. 26 betrachteten Kanons in der Gegenbewegung (Gegenkanons) jede beliebige Stufe der Tonart festhalten und um sie herum alle anderen vertauschen. Wir beschränken uns darauf, einige wenige Beispiele zu geben, welche der Schüler vermehren möge, und zwar zunächst einige Kanons in der Verlängerung in gerader Bewegung, alsdann einige Kanons in der Verlängerung in Gegenbewegung, weiterhin einige Kanons in der Verkürzung in gerader Bewegung und endlich einige Kanons in der Verkürzung in Gegenbewegung.

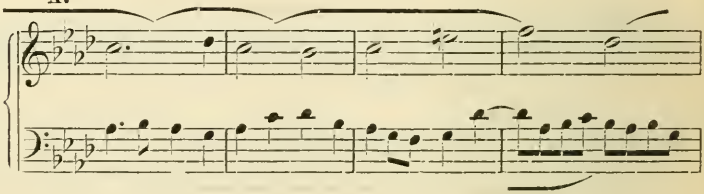
67. Aufgabe: Kanon in der Verlängerung in der Untersexte (Oberterz.

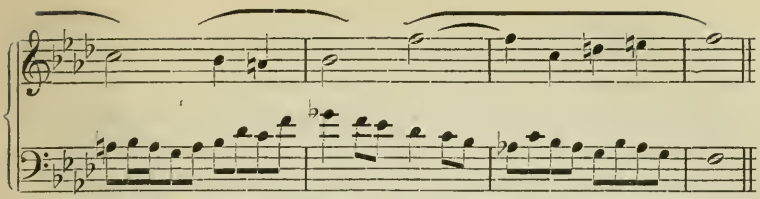
301.



Mit Umkehrung der Stimmen (in der Oberdezime).

302.

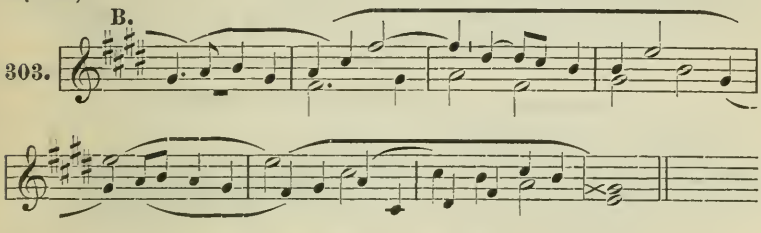




Hier beginnt der Gefährte zugleich mit dem Führer, was für Kanons dieser Kategorie zu empfehlen ist, da sonst der Gefährte gar zu wenig von dem Tonmaterial des Führers bewältigt. Lässt man den Gefährten früher beginnen als den Führer (was eigentlich ein Nonsens ist, da dann eben der Gefährte führt), so entsteht vielmehr der Kanon in der Verkürzung (S. 180).

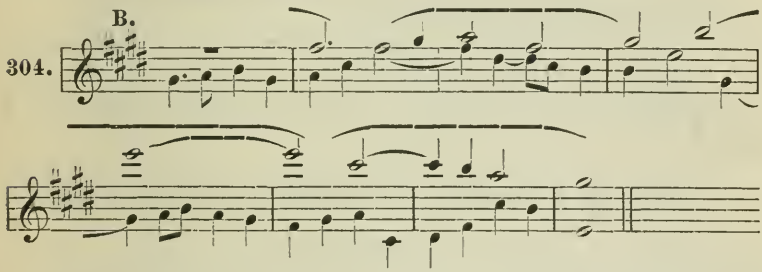
68. Aufgabe: Kanon in der Verlängerung in der Untersekunde (Oberseptime).

303.



mit Umkehrung der Stimmen (in der Oberseptime):

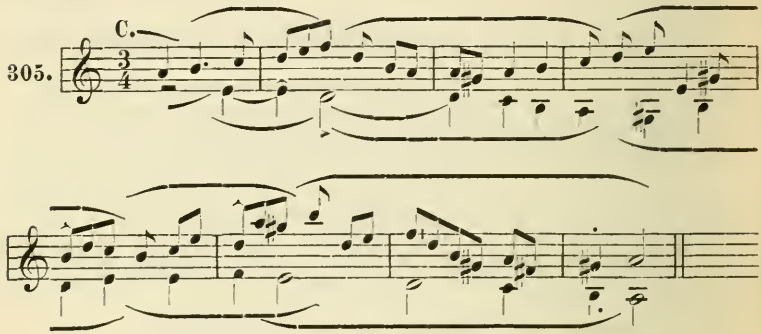
304.



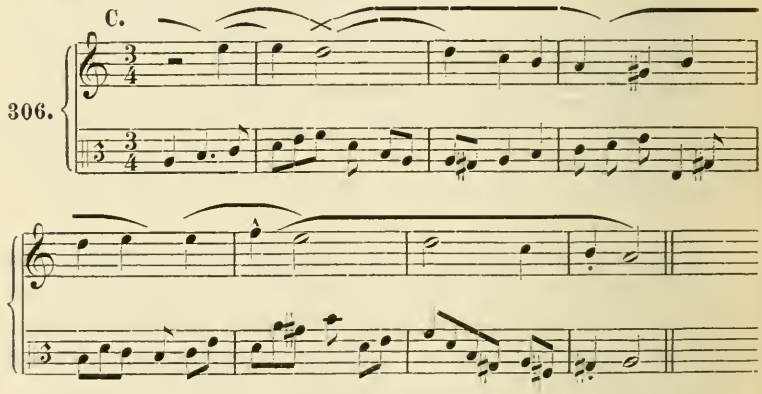
Hier beginnen Führer und Gefährte nicht zugleich. In 303 kreuzen zwar die Stimmen; allein die dadurch entstehenden Klangwirkungen sind in Rechnung gezogene, wohlerwogene, eine Möglichkeit, auf die besonders hingewiesen werden muss. Es entsteht in solchem Falle ein besonderer Reiz durch die Umkehrung, sofern dann unerwartet die Stimmen, sich aus der gegenseitigen Verstrickung lösend, desto freier

auseinandertreten. Stimmenkreuzungen, die erst durch die Stimmversetzung (also mehr oder minder ausserhalb der Konzeption) entstehen, sind selten gut, weshalb man besser die Stimmabstände so regelt, dass Kreuzungen nicht stattfinden; auf der andern Seite muss man aber, wenn man bei der ursprünglichen Kontrapunktierung Stimmenkreuzungen zu Hilfe nimmt, sich hüten, dass man nicht die Stimmen verwechselt, d. h. man muss trotz der Benutzung des durch die Kreuzung entstehenden guten Effektes doch die Kreuzung als Kreuzung voll empfinden und die einander durchkreuzenden Melodiefäden verfolgen!

69. Aufgabe: Kanon in der Verlängerung, in Gegenbewegung mit Konservierung der Terz der Tonika.



Mit Umkehrung der Stimmen:

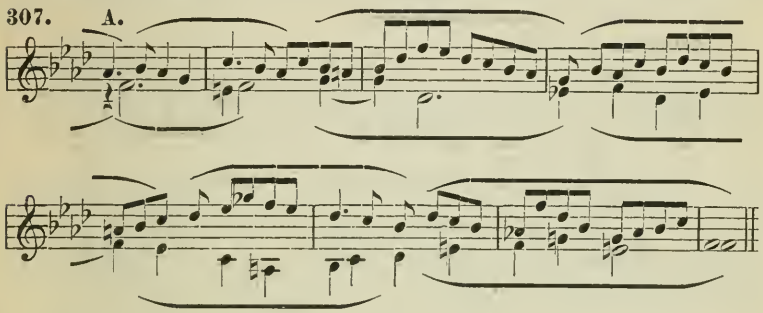


Hier ist der Gefährte trotz des dreizähligen Taktes in Noten zweifacher Geltung nachgeahmt, eine Form der Imi-

tation, die freilich das Erkennen sehr erschwert; da eine Verdreifachung der Notenwerthe aber viel schwerer durchführbar ist (wenigstens, wenn der Führer rhythmisch belebt ist), so ist diese Kombination die beliebtere. Übrigens gestattet man sich für den Kanon in der Verlängerung auch gelegentliche Abweichungen von der strengen Multiplikation der Dauerwerthe.

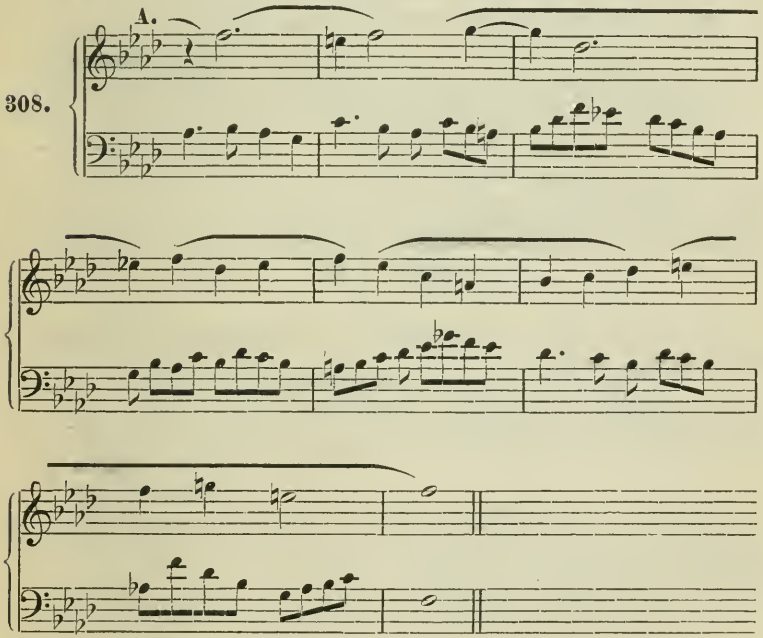
70. Aufgabe: Kanon in der Verlängerung, in Gegenbewegung mit Konservierung der Sekunde der Tonart.

307.



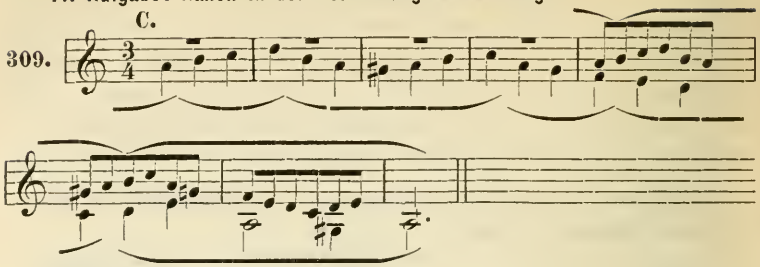
Mit Umkehrung der Stimmen:

308.



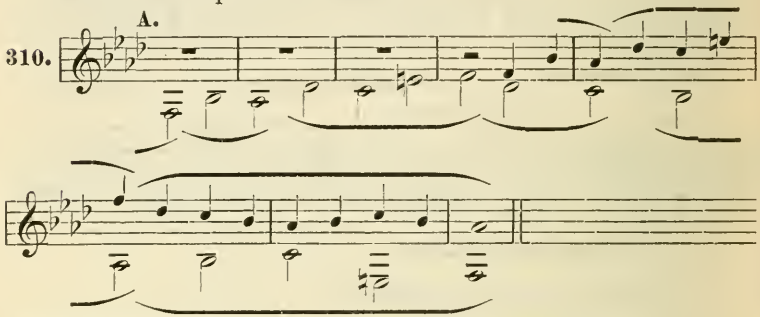
71. Aufgabe: Kanon in der Verkürzung im Einklang.

309.



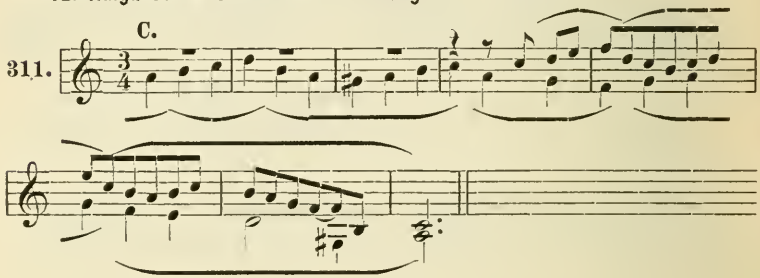
Anderes Beispiel:

310.



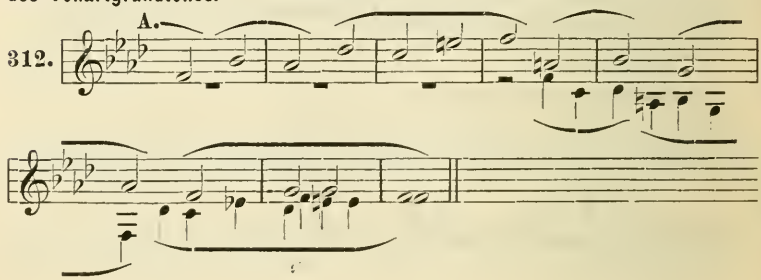
72. Aufgabe: Kanon in der Verkürzung in der Oberterz.

311.

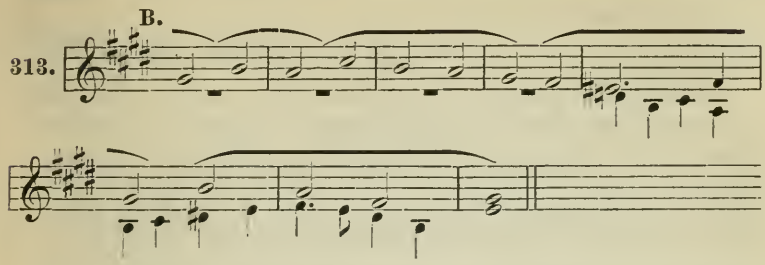


73. Aufgabe: Kanon in der Verkürzung in Gegenbewegung mit Festhaltung des Tonartgrundtones.

312.



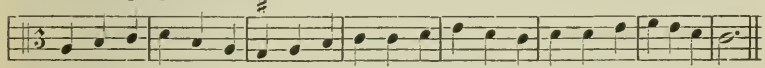
74. Aufgabe: Kanon in der Verkürzung in der Gegenbewegung mit Festhaltung der Quint der Tonart.



§ 28. Spiegelkanon, Krebskanon und andere Absonderlichkeiten.

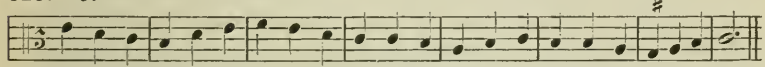
Nicht eigentlich Ohren-, sondern nur Augenmusik sind gewisse kanonische Künsteleien, die man bei Niederländischen Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts findet und die wohl auch in neuerer Zeit hier und da als Kuriositäten nachgemacht worden sind, nämlich gewisse durch Wortvorschrift bestimmte Umgestaltungen der Hauptstimme, welche für das Ohr keinen Spezialsinn haben. Der sogenannte Spiegelkanon ist nur eine Spezialgattung der Kontrapunkte in der Gegenbewegung (S. 166), besonders in jener einfachen Gestalt, welche ihn nicht zugleich zum Krebskanon macht. Hält man z. B. diese Stimme vor einen Spiegel:

314. C. (Spiegelkanon.)



so wirft der Spiegel folgenden Kontrapunkt zurück:

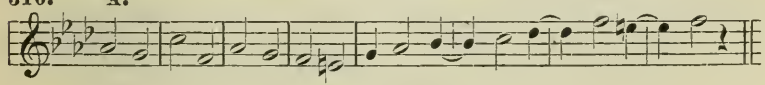
315. C.



Ein Krebskanon (Canon cancricans) entsteht, sobald der von hinten nach vorn gelesene Cantus firmus als Kontrapunkt verwendet wird, z. B.:

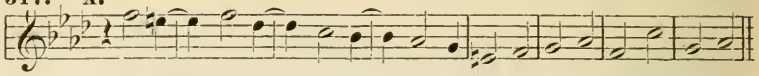
Contrapunctus cancricat.

316. A.



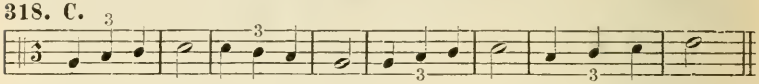
d. h. der Kontrapunkt ist:

317. A.



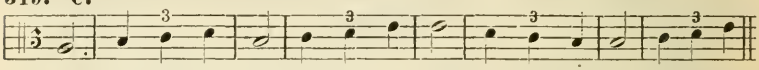
Eine Kombination des Spiegelkanons und Krebskanons ist der Kanon, welcher als Kontrapunkt den mit umgekehrtem Blatte abgelesenen Cantus firmus benutzt, z. B.:

318. C.



ergiebt mit Umdrehung des Blattes den Kontrapunkt:

319. C.



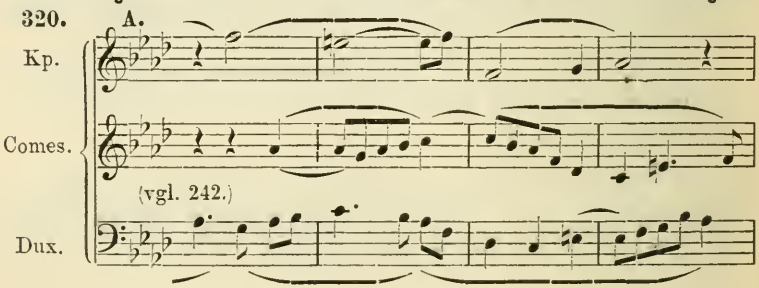
Wir führen diese Spielereien nur zum Zweck der Erklärung der Namen an; sie zu üben, liegt kein Grund vor, da sie, wie gesagt, nicht zu hören, sondern nur zu sehen sind.

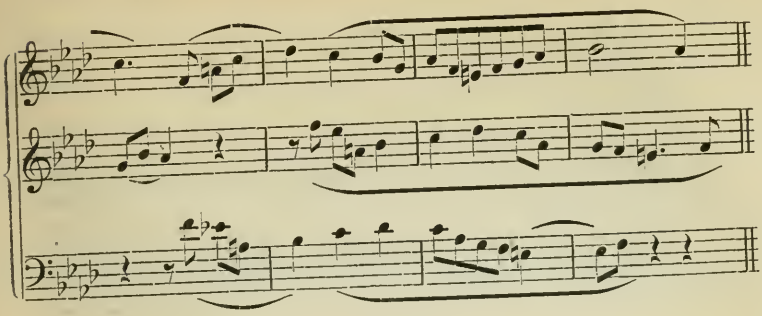
§ 29. Der zweistimmige Kanon mit freier dritten und vierten Stimme.

Die einfachste Art, einem zweistimmigen Kanon eine dritte resp. dritte und vierte Stimme hinzuzufügen, ist, die Harmonie zu vervollständigen, also die dritte Stimme zur Füll- oder Bassstimme zu machen; höher steht natürlich eine kontrapunktisch selbständig konzipierte Stimme, die aber insofern schwerer zu schreiben ist, als keine der beiden kanonisch geführten Stimmen zu ihren Gunsten nachgeben kann. Der Schüler setze zu einer grösseren Anzahl der in §. 18—28 gefundenen zweistimmigen Kanons zunächst eine dritte und dann eine vierte Stimme von möglichst selbständiger Führung.

75. Aufgabe: Eine freie dritte Stimme zu den Sätzen der 53. — 74. Aufgabe.

320. A.





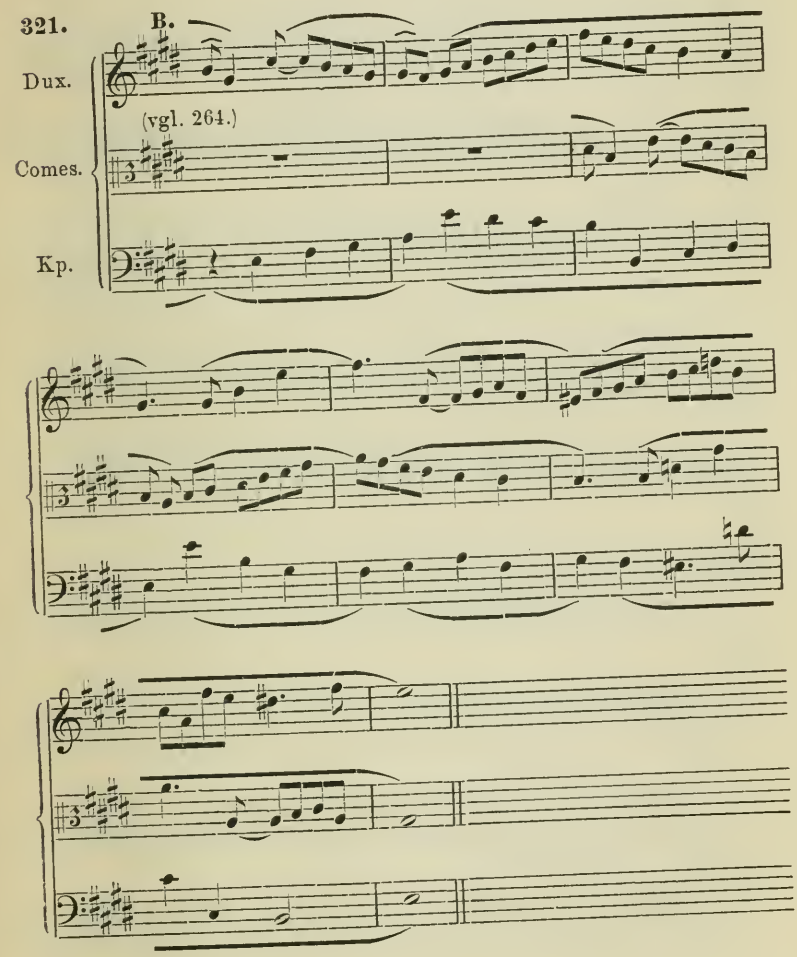
321. B.

Dux.

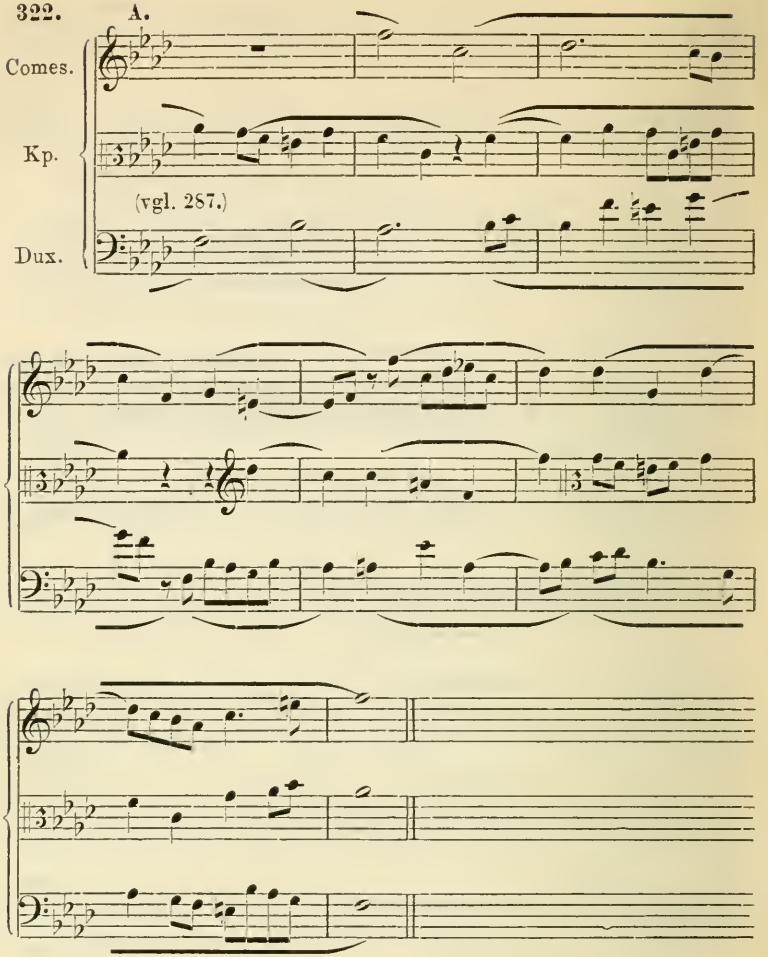
(vgl. 264.)

Comes.

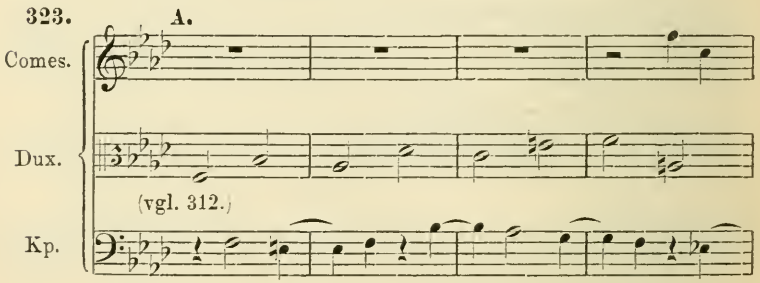
Kp.

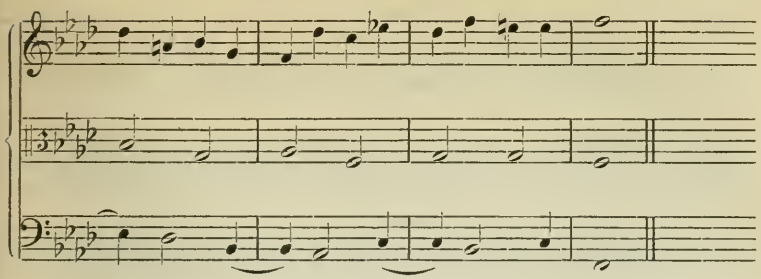


322. A.



323. A.





76. Aufgabe: Eine freie vierte Stimme zu den Arbeiten der 75. Aufgabe zu setzen.

324. **A.**

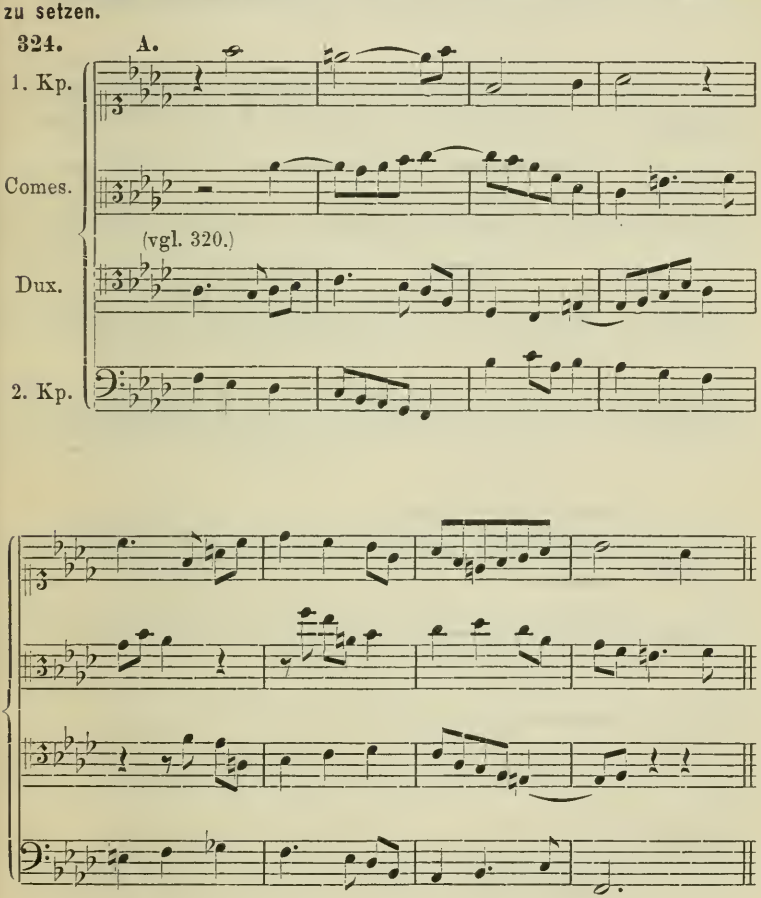
1. Kp.

Comes.

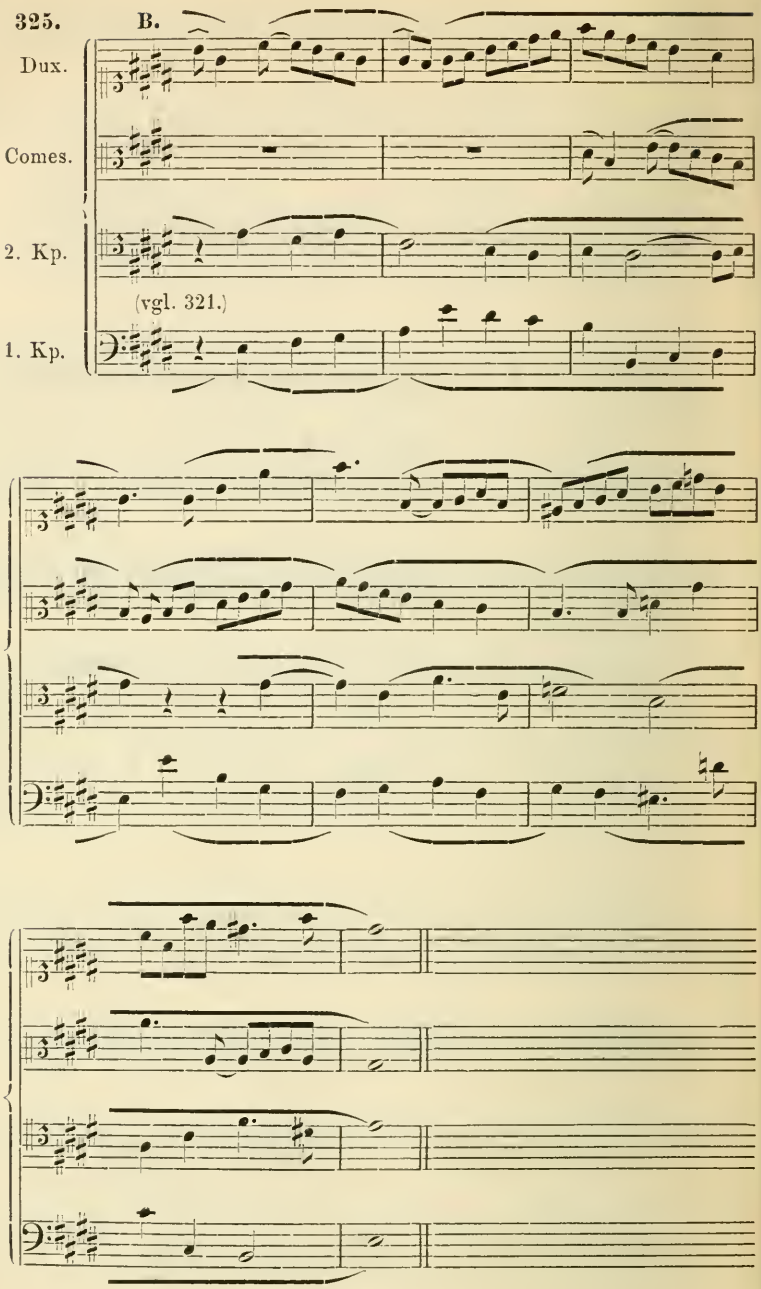
(vgl. 320.)

Dux.

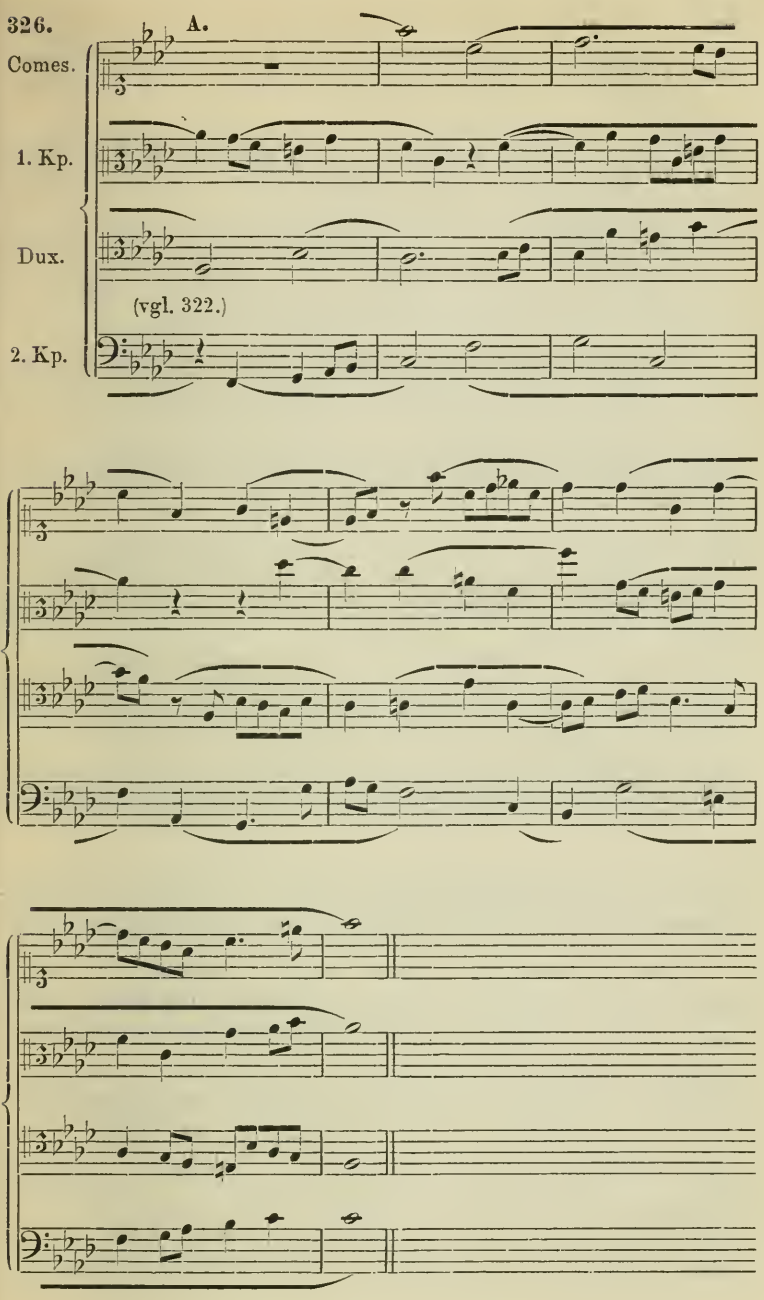
2. Kp.



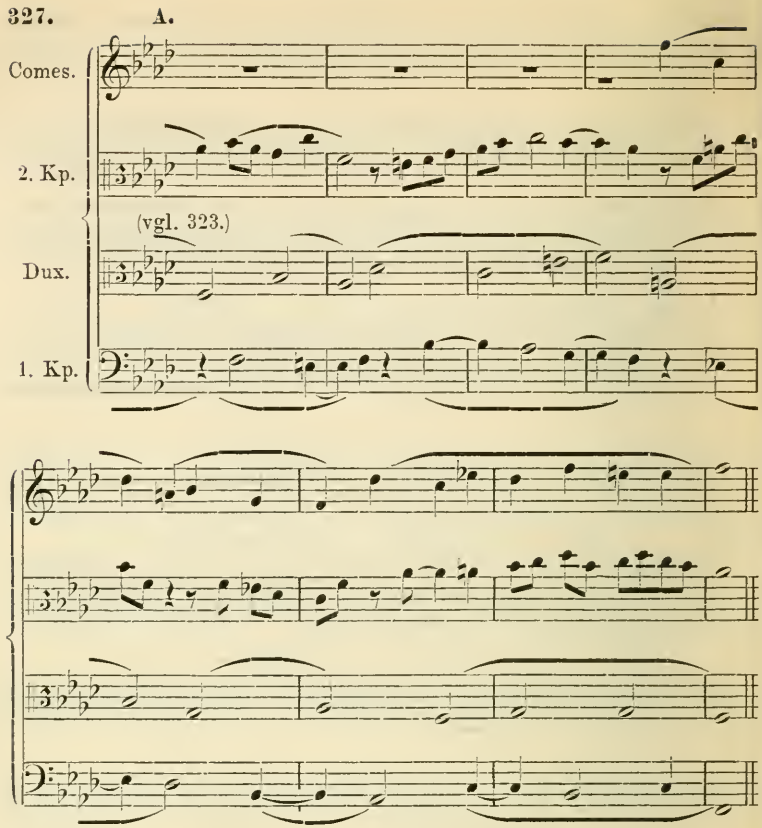
325. **B.**



326.



327. A.



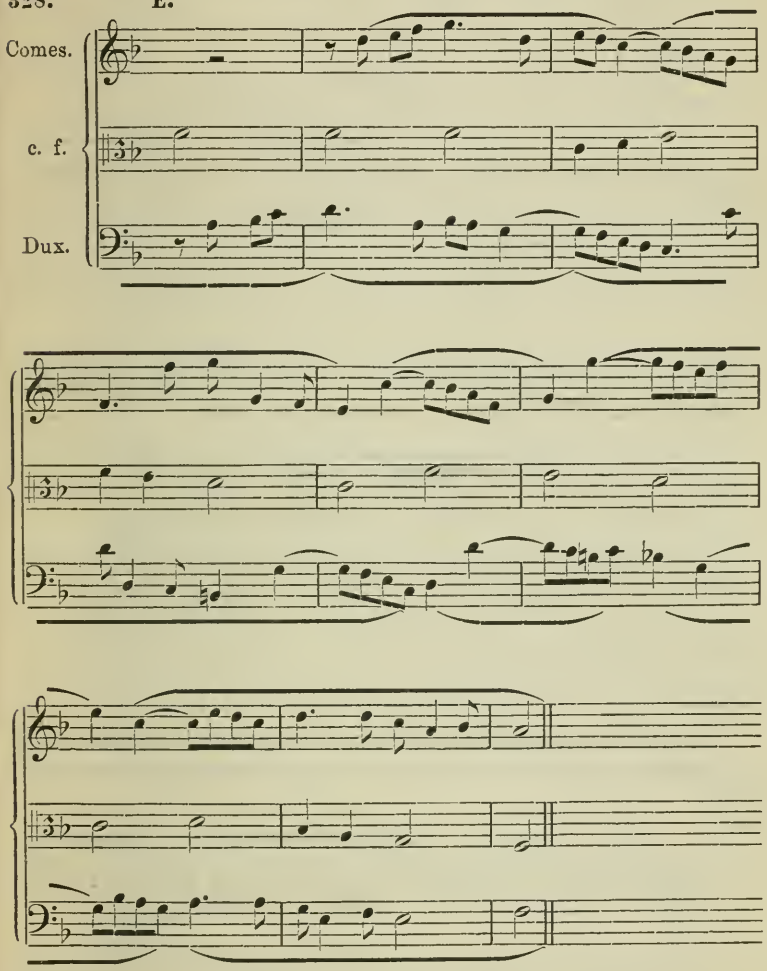
§ 30. Der zweistimmige Kanon zu einem Cantus firmus (Choralkanon), der drei- und mehrstimmige Kanon und Doppelkanon.

Unsere bisherigen Kanons suchten entweder in einer Stimme oder auch einer Zusammenwirkung der beiden kanonisch geführten Stimmen den thematischen Gehalt eines Cantus firmus festzuhalten, wurden also naturgemäss zu Variationen desselben. Eine ganz andere, wieder schwerere Aufgabe tritt an uns heran, wenn wir es unternehmen, zu einem unverändert bleibenden Cantus firmus zwei kanonisch erfundene Stimmen zu schreiben. Der Führer durch das Labyrinth der Möglichkeiten ist dann der Sinn des Cantus; diese Art von Kanons bilden das natürliche Übergangsglied zu Sätzen mit

drei und mehr kanonisch geführten Stimmen. Wir legen unseren Cantus firmus F (Choralmotiv) zu Grunde, sodass unsere Kanons zu Choralkanons*) werden:

77. Aufgabe: Zweistimmiger Kanon in gerader Bewegung in der Oberquarte (oder auch in anderem Abstand) zu einer Choralstrophe als Cantus firmus.

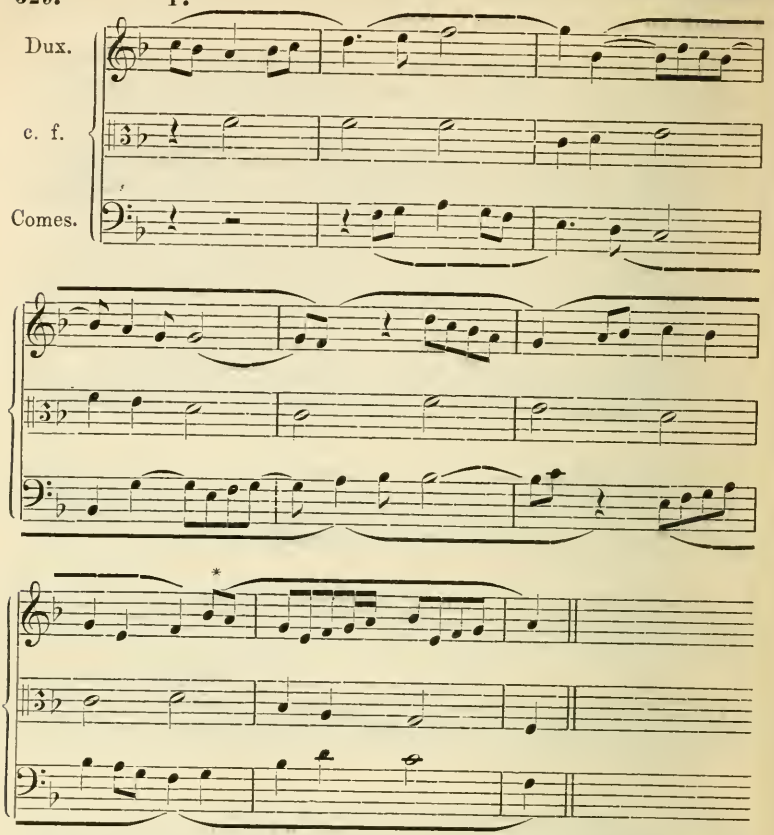
328. E.



*) Eine andere Art von Choralkanons entsteht, wenn man den Choral selbst Zeile für Zeile kanonisch imitiert; Arbeiten, welche denen unseres vorigen Paragraphen entsprechen.

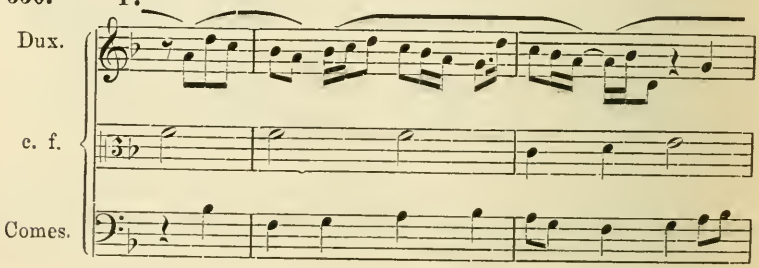
78. Aufgabe: Zweistimmiger Kanon in gleichen Werthen in Gegenbewegung mit Festhaltung der Terz der Tonika zu einer Choralstrophe als Cantus firmus.

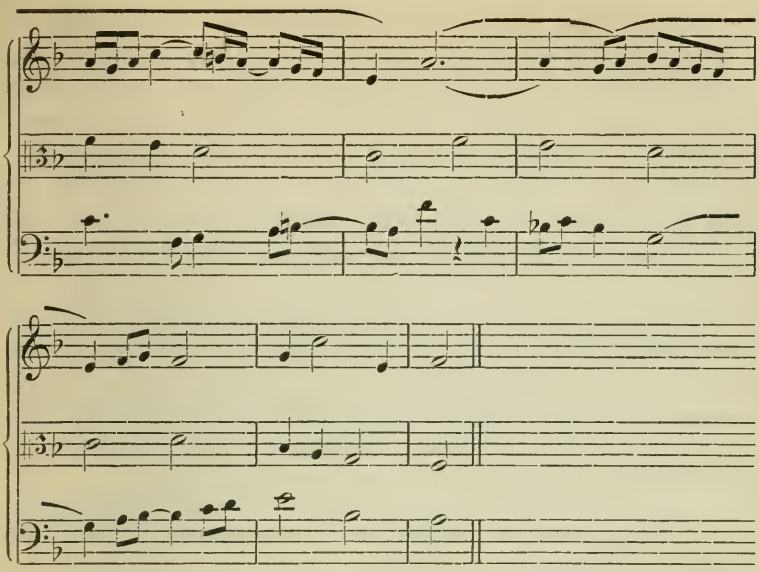
329. F.



79. Aufgabe: Zweistimmiger Kanon in der Verlängerung in der Umkehrung mit Festhaltung der Septime der Tonika zu einer Choralstrophe als Cantus firmus.

330. F.





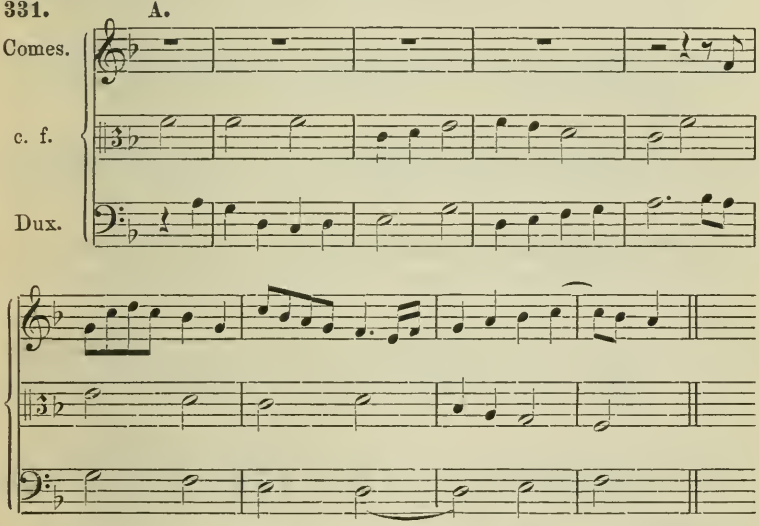
80. Aufgabe: Zweistimmiger Kanon in der Verkürzung in der Umkehrung mit Festhaltung der Sekunde der Tonika zu einer Choralstrophe als Cantus firmus.

331. **A.**

Comes.

c. f.

Dux.

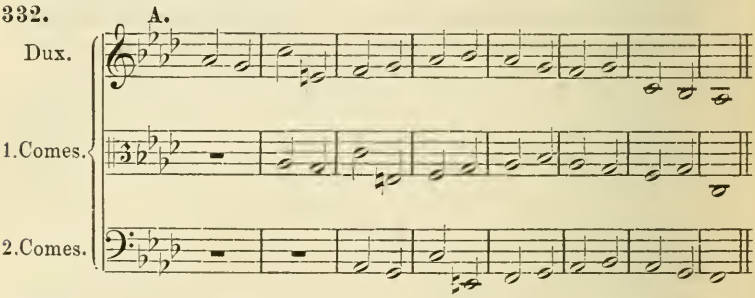


Der dreistimmige Kanon wird ganz in derselben Weise gearbeitet wie der zweistimmige, d. h. das Stück, welches der

Dux vorgetragen hat, ehe der erste Comes einsetzt, ist für diesen zunächst verbindlich, während der Dux selbst es nur zu kontrapunktieren hat; im geeigneten Moment setzt alsdann der 2. Comes ein und trägt dieselben Anfangsnoten vor, während der 1. Comes sie mit der Imitation des Kontrapunktes, den der Dux zu denselben gebracht, kontrapunktiert und der Dux selbst neues Material bildet. Die Schwierigkeit liegt nur darin, immer einen doppelt verwendbaren Kontrapunkt zu finden, d. h. einen der sich nicht nur ebenso gut zum Kontrapunkt des vorausgehenden wie des nachfolgenden, sondern auch zum gleichzeitigen Vortrag mit beiden eignet. Versuchen wir auf Grund unseres Fmoll-Beispiels der 1. Aufgabe einen dreistimmigen Kanon von 8 Takten zu erfinden und zwar zunächst einen in gleichen Werthen, gerader Bewegung und in der Oktave, so könnte derselbe zunächst sich so skizzieren lassen:

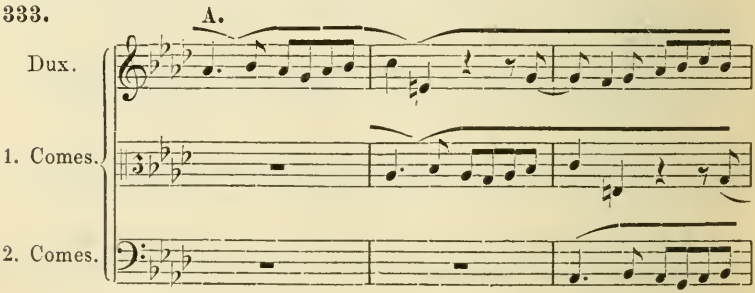
81. Aufgabe: Schlichter dreistimmiger Kanon in der Oktave (resp. im Einklang) über die Themen der 1. Aufgabe.

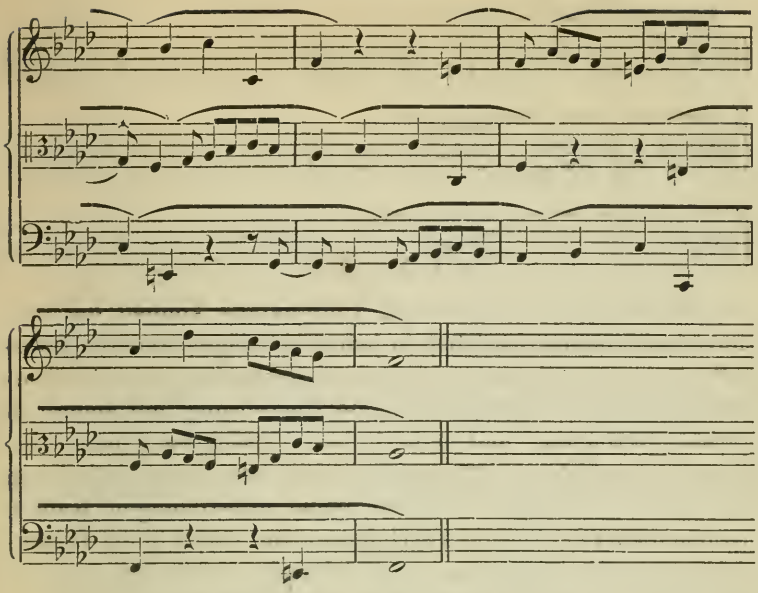
332.



Durch figurative Ausgestaltung lassen sich natürlich hiervon eine Reihe interessanterer Bildungen ableiten, z. B.:

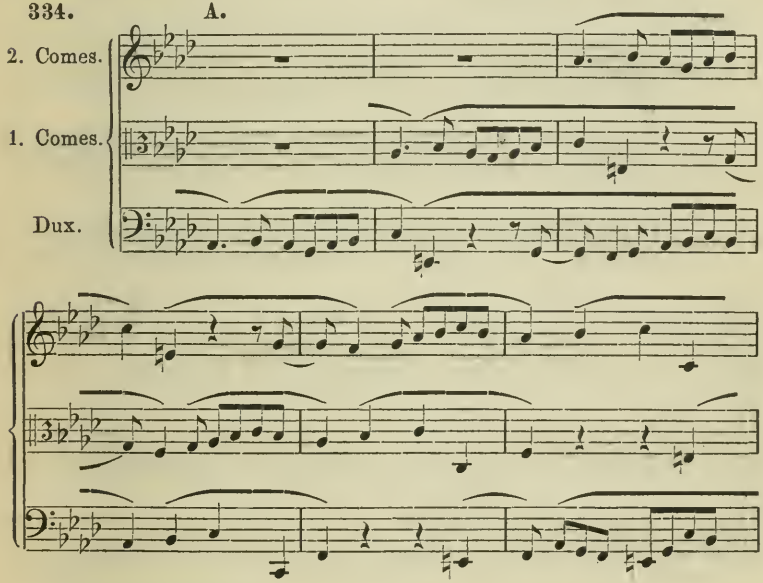
333.

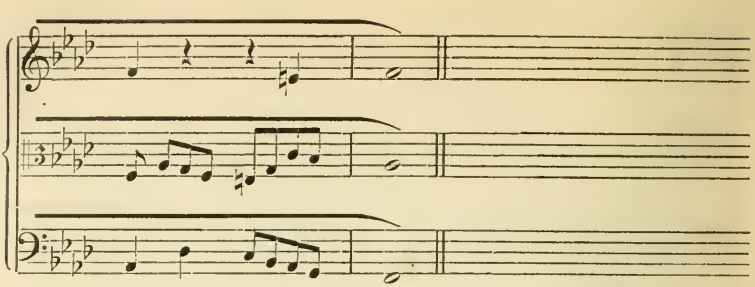




Da der Satz keine Quartenparallelen enthält, können die drei Stimmen auch beliebig nach dem Gesetz des doppelten Kontrapunkts der Oktave vertauscht werden, z. B.:

334. **A.**

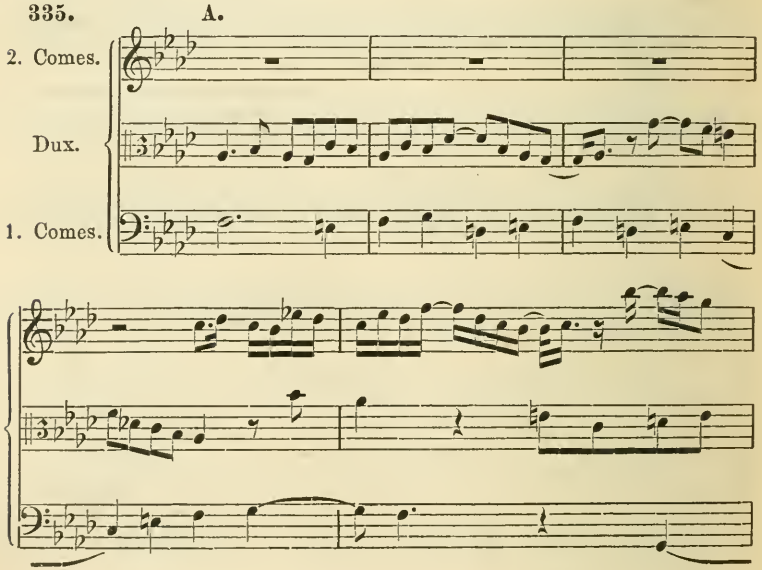


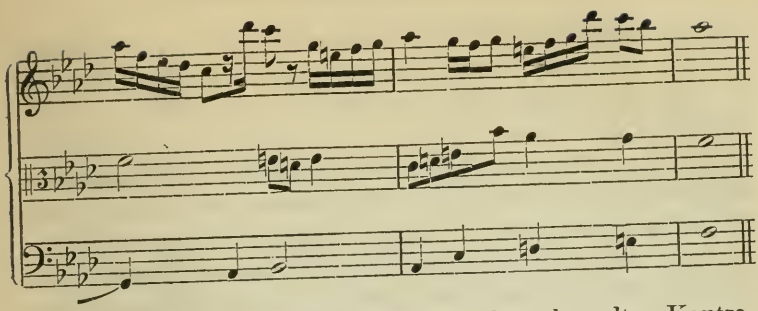


Anstatt in der Ober- und Unteroktave können die imitierenden Stimmen natürlich in jedem beliebigen anderen Intervall einsetzen, desgleichen kann die Nachahmung in der Umkehrung (resp. eine Stimme in der Umkehrung, die andere in gerader Bewegung) und auch in der Verlängerung oder Verkürzung geschehen. Wir geben statt der vielen möglichen nur noch ein Beispiel, nämlich einen dreistimmigen Kanon, bei dem die zweite Stimme Verlängerung der ersten in der Gegenbewegung mit Festhaltung der Sekunde der Tonika ist, die dritte aber in der Verkürzung in der Oberterz:

82. Aufgabe: Dreistimmiger Gegenkanon, der 1. Comes in der Verlängerung in Gegenbewegung mit Beibehaltung der Sekunde der Tonart, der 2. Comes in der Verkürzung in der Oberterz.

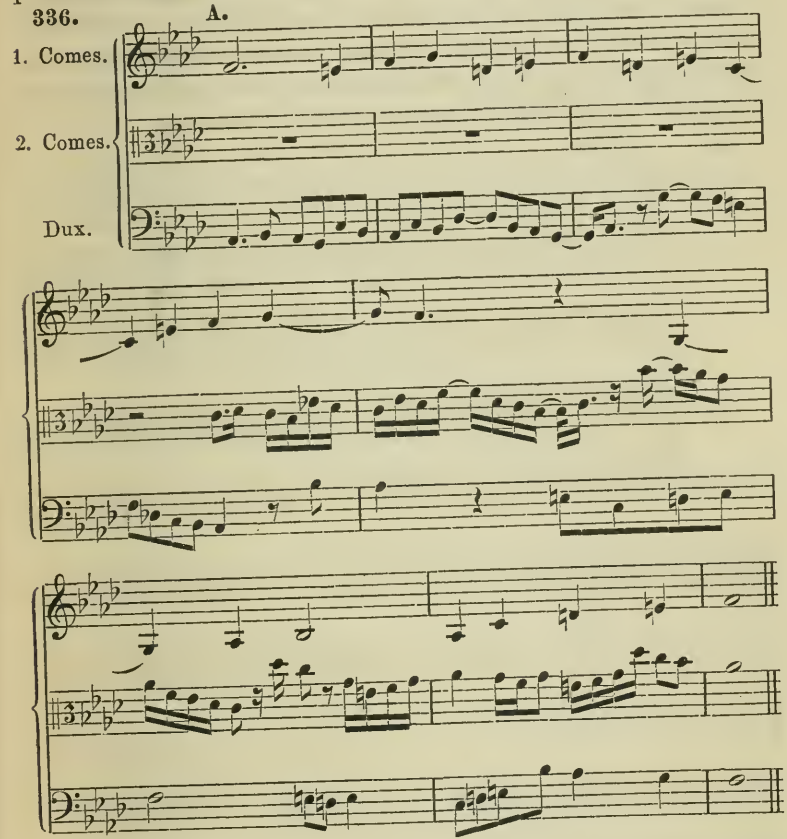
335. **A.**





Mit Versetzung der Stimmen nach dem doppelten Kontrapunkt der Oktave, z. B.:

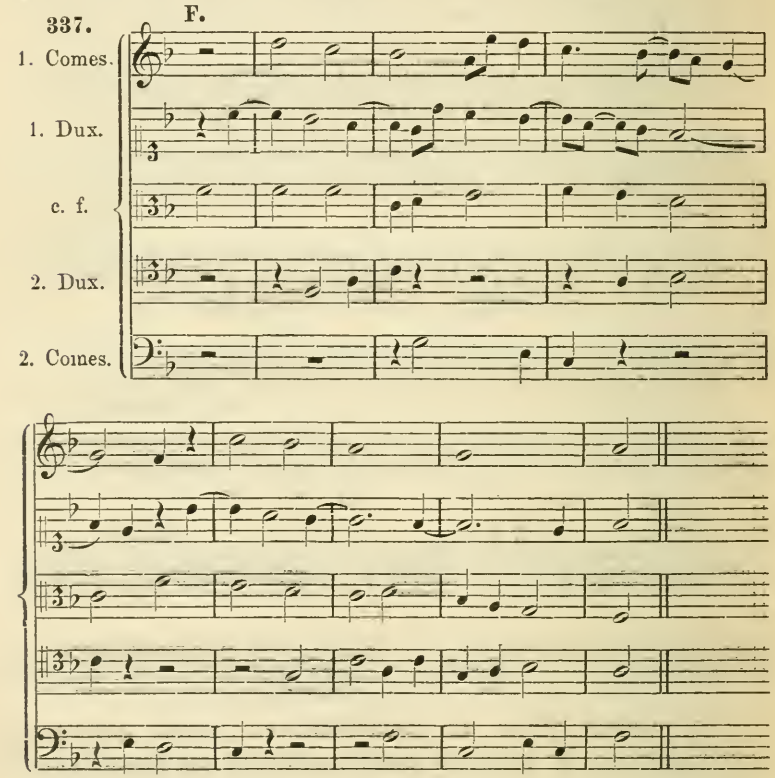
336. A.



In welcher Weise die Kombinationen weiter gesteigert werden können, ist hiernach leicht ersichtlich; der Kanon kann

vier- und noch mehr-stimmig werden und jede einzelne Stimme kann in jeder der betrachteten Arten den Führer imitieren; der drei-, vier- und mehrstimmige Kanon kann auf einen Cantus firmus gearbeitet werden u. s. w. Nur einer Möglichkeit wollen wir noch speziell gedenken, nämlich des Doppelkanons, der gleichzeitigen Imitation zweier Stimmenpaare, die natürlich auch wieder in mannigfaltigster Weise variiert werden kann, sofern die Einzelkanons im Einklang oder anderen Intervallen in der geraden oder Gegenbewegung, in der Verlängerung oder Verkürzung imitieren können. Ein Beispiel mag das veranschaulichen, ein Doppelkanon über unseren Cantus firmus F, dessen oberes Stimmenpaar einen Parallelkanon in der Obersekunde ausführt, das untere dagegen einen Gegenkanon mit Festhaltung der Quinte der Tonart. Sein Kunstwerth ist gering; indes als Beispiel mag er immerhin angehen:

337. F.



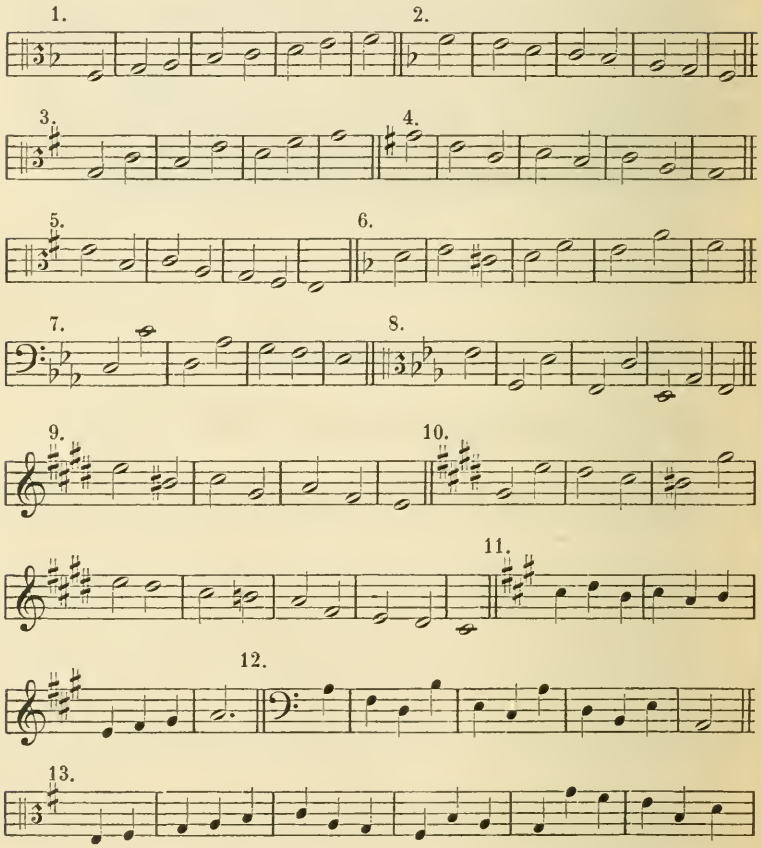
Denjenigen, welche an den kanonischen Arbeiten besondere Freude finden und sich in denselben weiter vervollkommnen wollen, sei der zweite Theil von Anton André's Lehrbuch der Tonsetzkunst für diesen Zweck ganz speziell empfohlen. Wenn ich auch nicht rathen kann, die dort durchgeführte mechanische Art der Herstellung der Kanons in ihrem ganzen Umfange zu befolgen, so wird doch mancher praktische Fingerzeig André's dem zu statten kommen, der nach der von mir festgehaltenen Weise niemals ins Blaue Kanons schreibt, um eben Kanons zu schreiben, sondern vielmehr stets von vornherein für den Gang des Kanons ein festes Programm hat, sei es, dass er ein Thema variiert oder auf Grund eines unverändert bleibenden Cantus firmus arbeitet.

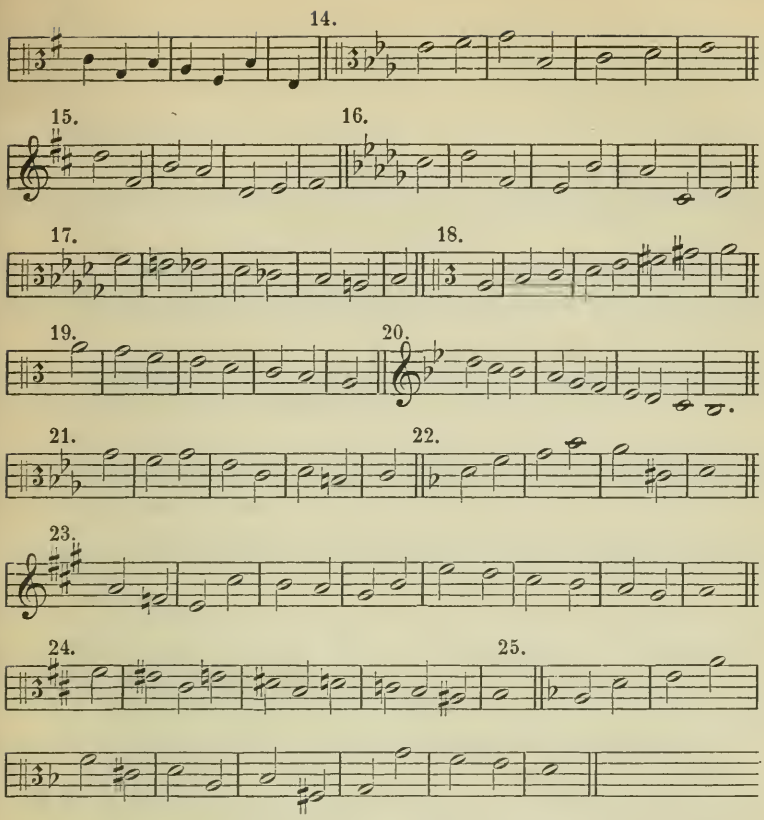
Die Fuge, welche gewöhnlich mit dem Kanon zusammen abgehandelt wird, gehört doch eigentlich nicht in die vorbereitende Satzlehre, sondern vielmehr in die Formenlehre. Alles einzelne dagegen, was man in einer Fuge machen kann, hat allerdings die Lehre des Kontrapunkts abzuhandeln und handelt daher auch thatsächlich das vorliegende Lehrbuch ab.

Anhang.

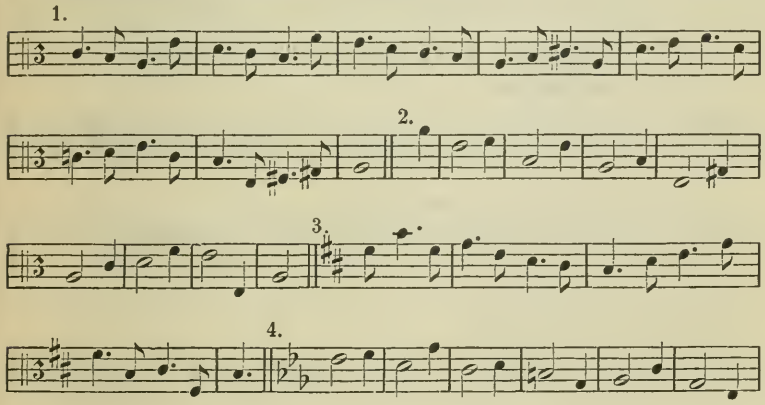
Cantus firmi zum Kontrapunktieren.

A. Cantus firmi in gleichen Noten (zu Aufgabe 1—21).

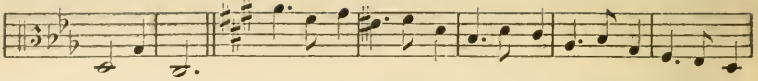




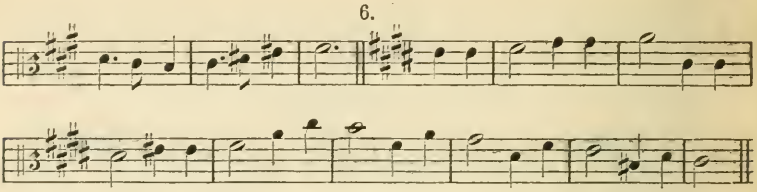
B. Cantus firmi mit festgehaltenem Rhythmus (zu Aufg. 22—25).



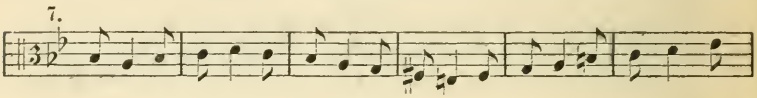
5.



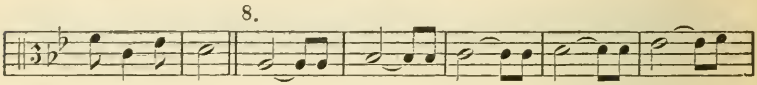
6.



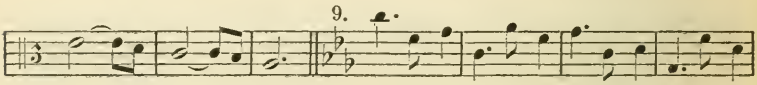
7.



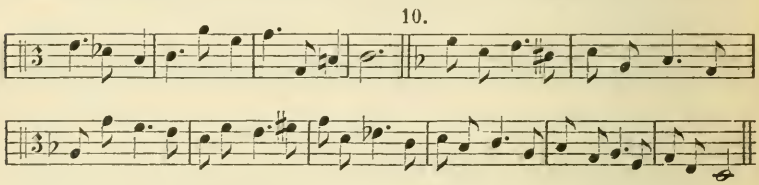
8.



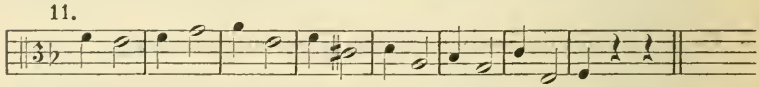
9.



10.

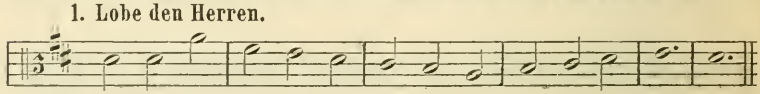


11.

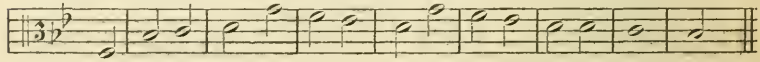


C. Choralstrophen zum Kontrapunktieren (zu Aufgabe 41 ff).

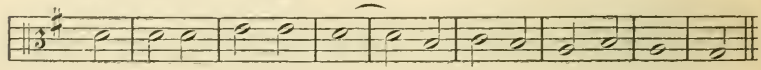
1. Lobe den Herren.



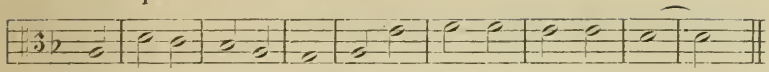
2. Was Gott thut, das ist wohlgethan.



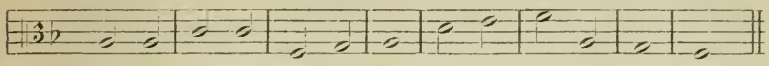
3. Nun danket alle Gott.



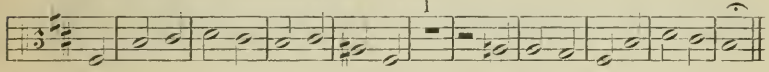
4. O Haupt voll Blut und Wunden.



5. Mache dich, mein Geist bereit.

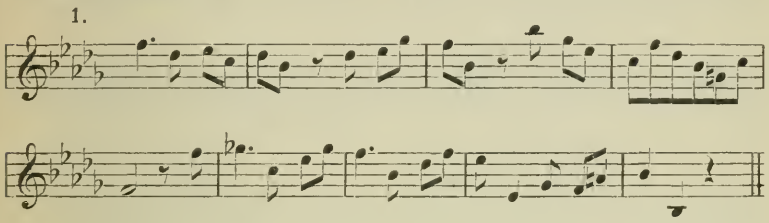


6. Wer nur den lieben Gott lässt walten.

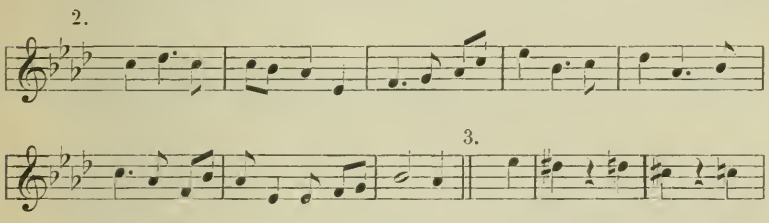


D. Rhythmisch frei erfunden: Cantus firmi (zu Aufg. 26 ff).

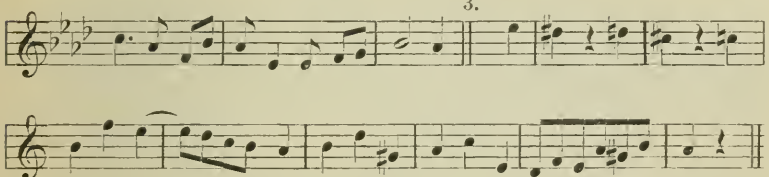
1.



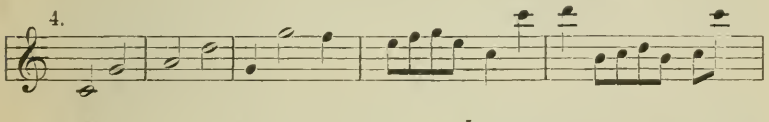
2.



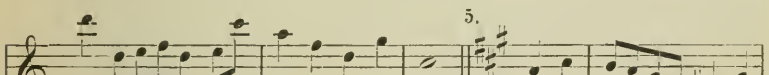
3.



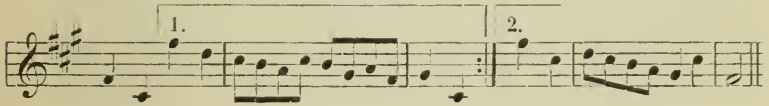
4.

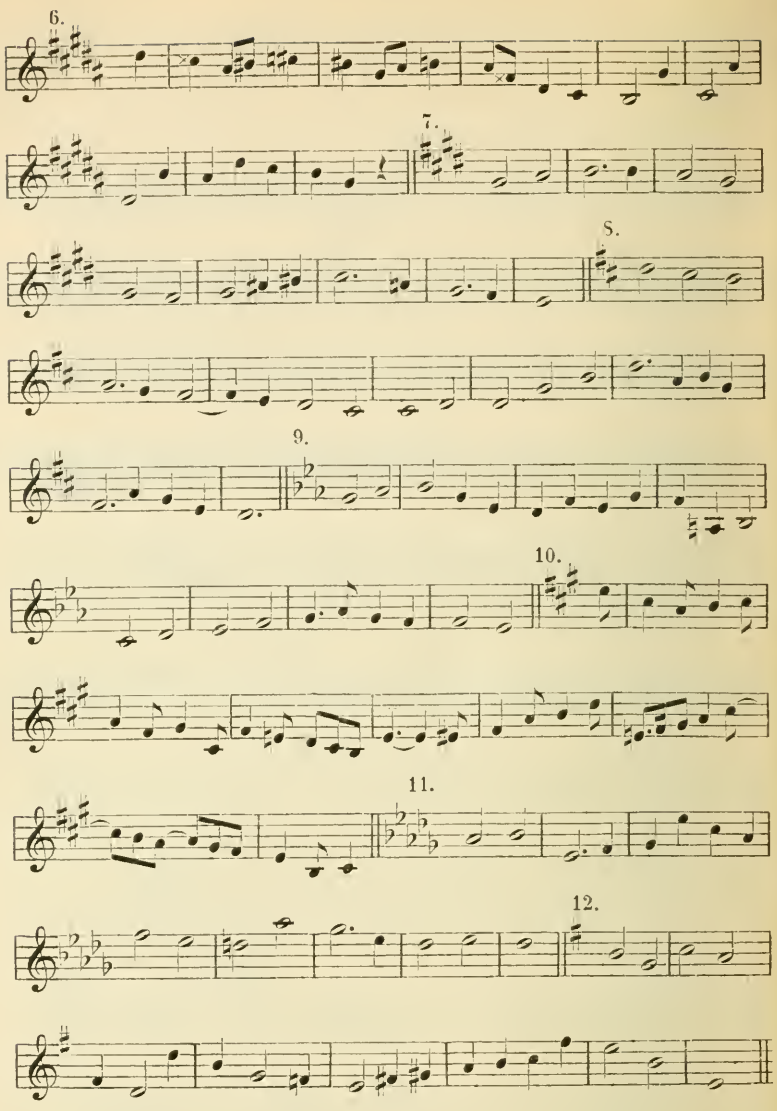


5.



1. 2.




6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.

ERGÄNZENDES SACHREGISTER.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.)

Accidentalen bei künstlichen Kontrapunkten frei gewählt 138.
Anticipierende Kontrapunktierung 42.
Auszierung kanonischer Arbeiten 157. 192.

Bessern am Thema 54.
—— am ersten Kontrapunkt zu gunsten des zweiten 56.
Deutlichkeit 8.
Dissonanz im Gewande der Konsonanz 10. 13.
Doppelter Kontrapunkt in der Oktave unentbehrlich 101. 145.
Doppelter Kontrapunkt in der Dezime und Duodezime die Harmonie verändernd 129.

Ergänzungsstimmen 120.

Figurative Deutung von Tönen des Cantus firmus 10. 11.

Harmoniebedeutung alteriert durch Versetzung 102. 129.
—— dgl. durch aufgelegte Terzen 79 f.
Harmonievertretungen, gute 8.

Imitation reizend durch die Freude des Wiedererkennens 147.

Kanon als Variation 148.
—— als Nachbildung und Gegensatz in Einem 147.
—— mit rhythmisch verschobenen Motiven 151.
Kanon, allgemeiner Werth der kanonischen Übungen 147 f.
Komplementäre Kontrapunktierung 46.
—— zu vermeiden 52.
Kontrapunkt und Cantus firmus in ihrer Stellung zu einander 4 ff.
Kreuzung vermieden 58. 104. 130. 137.
—— mit Absicht benutzt 177.
Kunstverständniss 2.

Latente chromatische Veränderungen 17.
Laufende Stimmen 38.
Leere Quinten und Oktaven durch Synkopierung maskiert 31.

Mache 52.
Melodiebildung 15.
Motivbildung 25 ff.

Oktave (Einklang) im zweistimmigen Satz 9. 12. 13. 31.
Ostinato 4.

Parallelen, doktrinäre 34. 116.
Pausen im Kontrapunkt 30.

Quartsextakkorde, nicht beabsichtigte 102.
Quinte (leere, resp. Quarte) im zweistimmigen Satze 9. 10. 12. 31.

Rhythmen, die wichtigsten 39.

Sequenz 29.

Stimmendrängung 103.
Studiengang V. VIII. 1.
Successive Stimmenerfindung S. 56.
Synkopierung eine Manier 30. 42.
Synkopische Wirkung von Harmonien, die aus dem leichten in den schweren Takt bleiben 21.

Takte, wirkliche 51.
Terzen, aufgelegte, verändern die Harmonie 79.
Terzverdoppelung bei Erfindung des Kontrapunkts gleich mit vorgestellt 129. 140.
Triolen, Duolen etc. keine Synkopen 31.
Überladenheit von Sätzen mit mehr als drei kontrapunktischen Stimmen 120.
Ungleicher Kontrapunkt keine Figuration 25.
Untertheilungsmotive 25. 39.
Verzicht auf strengste Erfüllung der Gesetze bei künstlichen Kontrapunkten 131. 146.
Zählzeiten 51.
Zweck der Kontrapunktübungen 2.

Berichtigungen.

S. 5, Z. 4 v. u., S. 30, Z. 11 v. o. und S. 33, Z. 3 v. u. lies Cantus firmi statt Canti firmi.
S. 18, Beisp. 28 über der vorletzten Note lies IV statt II.
S. 24, Beisp. 43, Takt 4 lies $0e$ statt $0c$; das., Beisp. 45 über der drittletzten Note lies III< statt III>.
S. 29, Beisp. 53, Takt 2 lies *cisis* statt *cis*.
S. 32, Z. 4 v. u. lies »sie« statt »er«.
S. 44, Beisp. 74, letzter Takt lies *c* statt *des*.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Musikalische Syntaxis.
Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre.
Von
Dr. Hugo Riemann.
1877. 8. ℳ 3.—.

Studien zur Geschichte der Notenschrift.
Von
Dr. Hugo Riemann.
Mit zwölf lithographirten Tafeln.
1878. 8. ℳ 10.—.

Handbuch der Harmonielehre.
Von
Dr. Hugo Riemann.
Zweite Auflage. Mit Notenbeispielen.
1888. 8. ℳ 5.—.

Lehrbuch
des
einfachen, doppelten, drei- u. vierfachen Kontrapunkts.
Von
S. Jadassohn.
1884. 8. ℳ 2.40.

Lehre von
der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte.
Von
J. C. Lobe.
1875. 8. ℳ 13.50.

Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts.
Von
E. F. Richter.
1887. 8. ℳ 3.—.

Aufgabenbuch zu E. F. Richters
Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts.
Von
Alfred Richter.
1884. 8. ℳ 1.50.

Der doppelte Kontrapunkt.
Von
S. Sechter.
1854. 8. ℳ 3.—.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

MT
55
R554

Riemann, Hugo
Lehrbuch des einfachen

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 04 14 02 008 8